

## ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي

( دراسة أسلوبية )

د. زهير أحمد المنصور

أستاذ مشارك بقسم النقد والبلاغة - كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى

### ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، تلك الظاهرة التي ظهرت بوضوح في شعره، التي ترتبط - إلى حد ما - ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر وبناء حياته، إذ يقوم التكرار على جملة من الاختيارات الأسلوبية لمادة دون أخرى ولصياغة لغوية دون أخرى، مما يكشف في النهاية عن سر ميل الشاعر لهذا النمط الأسلوبي دون غيره.

كما يهدف البحث إلى محاولة التعرف على طبيعة هذه الظاهرة وكيفية بنائها وصياغتها وتركيبها وإلى أي مدى استطاع الشاعر أن يوفق في بنائها ليجعل منها أداة فاعلة داخل النص الشعري وأن يوظفها توظيفاً دقيقاً لتصبح أداة جمالية تحرك فضاء النص الشعري وتنقله من السكون إلى الحركة والموسيقية.

كما يحاول البحث التعرف على محاور التكرار وأنماطه عند الشابي التي تمثلت في تكرار الكلمة وتكرار اللازمة وتكرار البداية، ودور هذه المحاور في بناء الجملة على اختلاف أشكالها عند الشاعر، وإلى أي مدى كانت هذه المحاور قادرة على تكوين سياقات شعرية جديدة ذات دلالات قوية ومثيرة لدى المتلقي تعمل على جذب انتباهه وشده ليعيش داخل الحدث الشعري الذي يصوره الشاعر .

كما يكشف عن البناء الفني الدقيق للتكرار الذي أنتجته عبقرية الشابي في النص الشعري حيث ورد عنده في اتجاهين : الأول الاتجاه الرأسي، والثاني الاتجاه الأفقي، كل ذلك ليجعل منه أداة جمالية تخدم النص الشعري فتمنحه القوة والفاعلية والتأثير .

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي وقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية وبينوا فوائدها ووظائفها<sup>(1i)</sup> كما أن دراستهم للنص القرآني والبحث في إعجازه قد دفعتهم إلى البحث في مثل هذه الظواهر، خصوصاً أنه قد وردت في القرآن الكريم بعض نماذج من التكرار في القرآن الكريم، قام على دراستها وتفسيرها بعض البلاغيين فحاولوا تفسير هذه الظواهر وبيان دلالتها ضمن السياق القرآني<sup>(2ii)</sup>. من هنا جاءت هذه الدراسة لشعر الشبابي لمحاولة الكشف والاستكناه لهذه القوالب الفنية لبيان أبعادها ودلالاتها على اختلاف مواقعها سواء أكان في الكلمة أو العبارة أو الجملة أو الحرف.

إن مصطلح التكرار مصطلح عربي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى فهو في اللغة من الكر بمعنى الرجوع. ويأتي بمعنى الإعادة والعطف يقول ابن منظور: الكَرَّ : الرجوع يقال كَرَّه وكَرَّ بنفسه... والكر مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كَرًّا وكُرُورًا وتكرارًا: عطف عليه وكَرَّ عنه: رجع... وكرر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد أخرى. فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار، وقد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار وهو التكرير يقول الجوهري (393هـ) الكَرَّ الرجوع، يقال: كَرَّه وكَرَّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى وكررت الشيء تكريراً وتكراراً<sup>(3iii)</sup>. أما في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة إما للتوكيد أو لزيادة التنبية أو التهويل أو للتعظيم أو للتأذير بذكر المكرر<sup>(4iv)</sup>.

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره ولا بد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدد العلاقات وتثري الدلالات وينمو البناء الشعري<sup>(5v)</sup>. وهذا ما دفع بعض البلاغيين إلى النظر لظاهرة التكرار من زاوية أخرى، إذ رأوا أن التكرار قد يقع في المعنى دون اللفظ، فيري ابن الأثير الحلبي أن التكرار قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى والآخر في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع. وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك: أطعني ولا تعصني فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية<sup>(6vi)</sup>. فمثل هذه الملاحظة ترصد دقة الكشف عن حركة الملحظ البلاغي في السياق، فهي إشارة إلى أن التكرار يتشكل في مستويين: الأول: مستوى لفظي ومعنوي والثاني معنوي<sup>(7vii)</sup>.

ولم يغفل الباحثون المعاصرون هذه الظاهرة في دراساتهم، فكلمة Repetition كلمة لاتينية ومعناها يحاول مرة أخرى ومأخوذة من Petere ومعناها يبحث، والتكرار إحدى

الأدوات الفنية الأساسية للنص وهو يستعمل في التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر .  
والتكرار يحدث تيار التوقع ويساعد في إعطاء وحدة للعمل الفني ومن الأدوات التي تبني  
على التكرار في الشعر: اللازمة، العنصر المكرر، الجناس الاستهلاكي، التجانس  
الصوتي، والأنماط العروضية<sup>(8jviii)</sup>.

وتتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة فهي تبدأ من  
الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر وكل شكل من هذه الأشكال يعمل  
على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في  
الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية والسر في  
ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات فمثلاً في بحر الرجز:  
مستعلن مستعلن، مستعلن. هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار  
مقاطع متساوية. إن هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً،  
فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما  
"وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي  
المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر<sup>(9jx)</sup>. وقد أشار  
إلى هذا الناقد ريتشاردز بقوله "فالإيقاع يعتمد كما يعتمد على الوزن الذي هو صورته  
الخاصة على التكرار والتوقع، فأثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع  
حدوثه يحدث أو لا يحدث<sup>(10x)</sup>. وتشير نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر  
العربي وبينت أن التكرار في ذاته ليس جماً يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر  
الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر  
تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على  
سهولته وقدرته في إحداث موسيقى يستطيع أن يضل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيرية،  
فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تعني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه  
ويستخدمه في موضعه وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة<sup>(11xi)</sup>. كما  
أشارت إلى أنواع التكرار وحصرتها في تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف وترى أن  
أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في  
قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، يلجأ إليه صغار الشعراء ولا يعطيه  
الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسه وإنما ما  
بعد الكلمة المكررة<sup>(12xii)</sup>.

أما التكرار عند الشابي فهو صورة لافتة للنظر، تشكلت في ديوانه ضمن محاور  
متنوعة وقعت في الكلمة وتكرار البداية وتكرار اللازمة. وقد ظهرت في شعره بشكل  
واضح وشكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث  
الشعري المكرر وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية، إذ كان يضيف على بعض هذه  
التكرارات مشاعره الخاصة فهي بمثابة لوحات إسقاطية يتخذها وسيلة للتخفيف من حدة  
الصراع الذي كان يعيشه أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته سواء ما تعلق  
بمحيطه الأسري أو محيطه الخارجي أو قد تكون ناتجة عن تأثير الثقافات العربية التي

اطلع عليها كجبران أو الغربية كتأثيره بالشاعر الفرنسي لامارتييه، إضافة إلى إحساس الشابي المرهف التي جعلته يعيش غربة روحية وفكرية، فحاول التخلص منها برحلته الخيالية إلى الفردوس المفقود الذي ينشد فيه الكمال والسعادة. فأصيب بخيبة أمل من هذا الواقع، مما جعله يلح ويؤكد على التغيير والتبديل للارتحال إلى عالم آخر، فوجد في التكرار غايته وطموحه، فثار على الحياة لتفأوله بما بعد الحياة وثار على إنسان عصره لإحساسه بوجود كوني آخر يتمثل فيه الإنسان المثال أو النموذج، لذلك حاول أن يخلق من خلال التكرار واقعاً سياسياً واجتماعياً جديداً، فوظف هذه الصور التكرارية لرفض النمط التقليدي على مستوى الإنسان وعلى مستوى المجتمع، وهذا التجديد لا يختلف عن محاولات الشاعر التجديدية التي ظهرت في شعره، فكان يكتب من فيض الروح ويستتطقها، لذلك كان شعره قريب الفهم والإدراك، لأن لغة الروح لغة كل زمان ومكان، وهذه اللغة تمثلت في عباراته البسيطة، لكنها كالسيف القاطع تهوي في خط مستقيم غلب عليها أنها عبارات موسيقية راقصة<sup>(13)iii</sup>.

إن التكرار يعتمد في طبيعته على الإعادة لقوالب لغوية متنوعة ومختلفة في إيقاعها وطاقاتها الإيحائية التي تعتمد على اللغة الشعرية ذات الدلالات والطاقات المميزة عن لغة النثر وقد أدرك بالي - أهمية هذا الجانب في اللغة عندما فهم الأسلوبية على أنها بحث - أو علم الوسائل اللغوية من زاوية نظر وظيفتها الانفعالية والتأثيرية<sup>(14)iv</sup>. واللغة الشعرية تعتمد على الإثارة والانفعال فاللغة الشعرية هي لغة انفعالية، تتوجه إلى القلب وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى<sup>(15)kv</sup>. وقد ظهرت هذه الموسيقية عند الشابي في اتجاهين: الأول التكرار الأفقي (ما بداخل البيت الواحد) والثاني: التكرار الرأسي (ما بداخل القصيدة) ولذلك سيجاول البحث دراسة هذه الظاهرة التكرارية من خلال أنماط التكرار عند الشابي وربط ذلك بجانبها التأثيري.

### تكرار الكلمة :

وتشكل الكلمة المصدر الأول من مصادر الشابي التكرارية، والتي تتشكل من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل البيت الشعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي، وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرها سواء أكانت حرفاً أو كلمة ذات صفة ثابتة كالأسماء أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل، فهي تسعى جميعها لتؤدي وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة، وإلا أصبح التكرار مجرد إعادة ونمطي لا يثير في السامع أو القارئ أي انفعال أو إثارة، ولكن الشابي كان حريصاً أن يجعل من هذه الأصوات أو الكلمات قوة فاعلة - أحياناً - لإيقاظ الحسي القومي والثقافي في أبناء عصره، وبعث الهمة والتبصير بالواقع وكشف زيفه على طريقة الرومانسيين لذلك نراه يركز على الجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية فالأولى قادرة على التأثير والتغيير وأكثر قدرة على استيعاب الأحداث التي يعيشها الشاعر بينما الجملة الاسمية ذات طبيعة ساكنة هادئة). وغير ممتدة داخل النص الشعري بينما الفعلية نمائية متغيرة ومتطورة وقادرة على استيعاب هموم الشاعر

وآلامه فينتق التكرار في غالبه عند الشابي مع طبيعته النفسية، لأنه يسعى إلى استخدام التكرار وسيلة للإعادة والإلاح والتأكيد على ما في ذهنه لإصلاح الواقع، ولهذا فهو لم يكرر ولم يكن معنياً بتكرار اسم بعينه فهو لا يبحث عن فرد وإنما يبحث عن قيم ومبادئ تتمثل في الأشخاص من هنا جاء اهتمامه بصورة الاسم أو هذا الجزء من الكلمة - قليلاً، فالأسماء الواردة عنده هي أسماء معان وليس أسماء ذوات فالحب قيمة ومعنى يسعى أن يكون هذا الاسم هو محرك الشعوب ومعيار علاقتها على مختلف المجالات فهو رمز الصفاء والنقاء ورمز الطهر والعفة يقول:

الحب جدول خمر من تذوقه خاض الجحيم ولم يشفق من الحرق

خوفي إذا ضمني قبري وما  
فرقي؟ [16]xvi

الحب غاية آمال الحياة فما

فهو يعلي من شأن الحب ويؤكد على قيمته ، لأنه ذات فضيلة تطهر النفوس كما أنه وسيلة تجعل الإنسان يخوض غمار الحياة بكل ما فيها من مرارة وعذاب وهذا ما يسعى إليه الرومانسيون في التأكيد على حب الإنسان للإنسان فكانت ثورتهم على مجتمعاتهم لخلق مجتمع مثالي ينشدونه في فردوسهم المفقود يقوم على دعائم من أهمها الحب الصافي فهو غاية كل البشر، ولهذا اتخذ التكرار الشكل الراسي الذي يحرص فيه على خلق صورة شعرية جديدة لكل صورة تكرر . ولكنه قد يخضع للتداعي ويستسلم بصورة من التكرار للأسماء لا داعي لها يمكن أن يستعاض عنها وعندئذ يستقيم الإيقاع الشعري يقول:

الكون كون التباس

الكون كون شقاء

وضجة واختلاس

الكون كون اختلاف

والابتئاس [17]xvii

سيان عندي فيه السرور

فتكراره لكلمة الكون في صدر البيت وعجزه حاول أن يخلق منه ما سماه البلاغيون برد العجز على الصدر للتأكيد على أهمية الكون وتناقضاته ، كي يحاول خلق إبهاءات وإيقاعات موسيقية جديدة ففرع وقسم في أنواع الكون لأنه يبحث عن كون آخر أكثر طهر وعفة ، فكونه شفي ومختلف عن كون الآخرين مما جعل بعض الدارسين يصفون هذا التكرار بأنه ساذج فلو قال:

لم تتغير الدلالة، بل لأراحنا من هذا الملل والرتابة اللذين نجدهما عند سماعنا لهذا المقطع (18)xviii). كما وظف الشابي بعض صور تكرار أسماء المعاني للكشف عن لحظة الغربة والاعتراب التي يعيشها فهي ملازمة له ثابتة بل إنها غريبة تختلف عن غربة غيره من البشر ويؤكد على ذلك من خلال صورة التكرار الرأسية التي جاءت لتعمق إحساس الشاعر بهذه الغربة والحيرة ، حتى أن مسميات بعض القصائد قد أطلق عليها أسماء توحى بهذا الإحساس مثل "الأشواق التائهة" و"إلى قلبي التائهة" يقول في قصيدته (الكآبة المجهولة):

كآبتي خالفت نظائرها      غريبة في عوالم الحزن

كآبتي فكرة مفردة      مجهولة من مسامع  
الزمن (19)xix)

فكرر كلمة كآبتي وبعض مشتقاتها في القصيدة ( كئب - يكتئب - اكتئاب ) وقد كرر هذه الصفة بشكل يعكس إلحاح الشاعر للتأكيد على تقرده وتميزه حتى في عالم الحزن، لأن كآبته ثابتة لا تتغير بينما كآبة الناس عابرة متغيرة: كآبة الناس شعلة ومتى مرّت ليال خبت مع الأمد)

أما اكتئابي فلوعة سكنت روحي وتبقى بها إلى الأبد ولذلك فهو يسعى من خلال هذا التكرار أن يقدم وصفاً دقيقاً لواقعه الحزين الذي يعيشه ويسعى فيه إلى التغيير أو التخلص من عذاباتة وهمومه، كي يسمعها الناس يتعاطفوا معه ويشفقوا عليه، ولكنه لم يجد من يسمعها، فهو غريب عن كل شيء ، غريب في مشاعره وإحساسه حتى جعل هذه الكآبة غريبة غربة صاحبها. وكأن الشاعر بذلك يستغيث بالسامعين ليأخذوا بيده نحو بناء مجتمع أفضل، ويندب حظه الذي عاش الكآبة منذ ولادته، ففقد الأمل بإنسان عصره ولكنه يعود فيجعل من كآبته طاقة متفجرة فهي كالسكون الذي يسبق العاصفة، فيحاول إعطاء الكآبة صورة جديدة يطرح من خلالها موقفه من الحزن الذي غطى معظم حياته فيقول:

كآبتي شعلة مؤججة      تحت رماد الكون تستعر

سيعلم الكون ما حقيقتها      ويطلع الفجر يوم تتفجر (20)xx)

فهو وإن عمق من تكراره الرأسي لكلمة "كآبة" إلا أنه كان يمكن أن يكتفي بما قاله في بداية القصيدة للتأكيد على تفرده وتميزه في كل شيء، فهي إضافات كمية أثقل بها المعنى الشعري وأثقل بها بناء القصيدة.

أما تكرار "الفعل" فقد كان له حضور فاعل عند الشاعر، لتزاحم الأحداث التي مرت في حياته، وكثرة المصائب والهموم التي واجهته منذ الولادة حتى الموت، فكان الفعل أكثر قدرة على التعبير عن هذه التحولات الزمانية بأشكالها المختلفة لنقل تجربته الخاصة به لتثير إحساساً لدى المتلقي وتكسب الشاعر جمهوراً متعاطفاً "فالشاعر بشر يتحدث إلى بشر ويعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين" (21)xxi).

لقد سعى الشبابي من تكرار الفعل إلى أن يجعل منه حدثاً فاعلاً سواء أكان ماضياً أم حاضراً أم مستقبلاً، ليستوعب جزئيات حياته وهمومه وآلامه بتراتب وتناسق في شكل الكلمة وحروفها، فتلاحم أجزاءها ومخارجها تعنى توحيد الرسالة التي يحملها الشاعر، فيلغي دور الفاعل والمفعول الظاهرين ويغيبهما في ذاته فتتماهى هذه الفاعليات وتنصهر في ذات الشاعر ليؤكد قوته وتصميمه على إحداث التغيير يقول:

لكنني سمعت رنتها  
بمهجتي في شبابي الثمل

سمعتها فانصرفت مكتئباً  
أشدو بحزني كطائر الجبل

سمعتها أنه يرجعها  
صوت الليالي ومهجة الأزل

سمعتها صرخة مضعضة  
كجدول في مضايق السبل

شوق إلى عالم  
سمعتها رنة يعانقها  
يضحضحها (22)xxii

فكرر الفعل (سمعتها) مرات متتالية بنغمة موسيقية واحدة وتشكيل أسلوبية موحد (فعل + فاعل + مفعول به) وعمل على ربط هذا المكوّن الأسلوبية بمميز يستوعب ذات الشاعر وهمومه (أنه، صرخة، رنة) بشكل يتفق مع آلام الشاعر وصرخاته التي يسعى للبحث لها عن مخرج وتنفيس، لأنه الوحيد الذي يسمع شكوى نفسه وعذاباتها منذ الولادة ولذلك جعل من كل فعل من هذه الأفعال وسيلة للتأكيد على هذا المعنى لإظهار التجبر

والإرادة القوية ليحول هذه الصرخات والأناث إلى أشواق وآمال تسمو فوق الجسد والروح، لتتقل وعي الناس من الجهل إلى النور عبر هذه التناغمات الموسيقية المتشابهة التي تستوعب غريبته واغترابه، لم يكن ليتحقق له ذلك لو اختلفت الكلمات وتوتعت لأن التعبيرات إذا اختلفت شكلاً فإنها تختلف معنى كما يقول بلومفيلد<sup>(23)xxiii</sup>. وقد ساعده على ذلك أيضاً اعتماده على الطبيعة ولجوئه إليها ليجعل من هذه الصور أكثر فاعلية وقدرة على إحداث التغيير (طائر الجبل، صوت الليالي، كجدول...). وهذا اللجوء إلى الطبيعة وانعاقه إلى أسرارها وجمالها جعله يتخذ بعض صور التكرار للتعبير عن رؤيته الخاصة تجاه عالم الغاب بعيداً عن الوصف والرصف بحثاً عن الحرية والفرح والمثال الذي يسعى إليه، لذلك نراه يصر على أداء هذه الرؤية بأسلوب معين وبكلمات تثري هذه التجربة وتتمي التفاعل بينه وبين المتلقي، فيختار الكلمات التي تستطيع أن تستوعب هذا الحب والانعناق للطبيعة والتماهي في جوهرها بحيث يصبح جزءاً منها يقول:

كبليني بهاته الخضل المرخاة  
كبليني بكل ما فيك من عطر  
كبليني يا سلاسل الحب أفكا  
ري وأحلام قلبي الضليل

كبليني فإنما يصبح الفنان  
حرّاً في مثل هذي  
الكبول<sup>(24)xxiv</sup>

(فكبليني) تفيد الانعناق في عالم الطبيعة ، لذلك نراه يشكل هذا التوحد الأسلوبية توحداً في المشاعر والأحداث، لتشكل صوتاً قوياً يدوي في أعماق هذا الغاب الساحر، لا يستطيع أي فعل آخر أن يقوم مقامه وأن يعطي هذه القوة المؤثرة في نفس المتلقي، وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتر الإيقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة<sup>(25)xxv</sup>.

ويتشكل تكرار الفعل عند الشابي بأنماط أسلوبية متنوعة تبعاً لتنوع أنماط حياته وهمومها، وقد استوحى مظاهر هذا التكرار في غالبه من الطبيعة بمظاهرها المختلفة، فيصور من خلالها مراحل حياته وكأنه يكتب ويرسم صفحات حياته من خلال الطبيعة التي يتوحد معها فتتماهي ذات الشاعر الفاعلة لتبرز بوضوح حدثية الفعل والمفعولية عبر منظومة زمنية واحدة تحمل في ثناياها مفاجآت عديدة واحتمالات كثيرة جاءت عبر حذف الفاء والواو التي وقعت بعد المنظومة الزمنية:

ويرى الآفاق فيبصرها  
ويرى الأطيّار فيحسبها  
ويرى الأزهار فيحسبها  
ويرى الينبوع ونضرتة  
زمرّاً في النور تراصده  
أحلام الحب تغرده  
بسمات الحب توادده  
ونسيم الصبح يجعده

ويرى الأعشاب وقد سمقت  
بين الأشجار تشاهده<sup>(26)xxvi</sup>



فكرر الفعل ( يرى ) في بداية كل سطر شعري وأخذ حيزه المكاني والزمني في ذاكرة الشاعر لأنه يقوم على اليقين فيؤكد الحضور للذات الغائبة في عالم الطبيعة، ليظهر الصدق في نقل تجربته وتصوير مراحل حياته وأفكاره. وتتعدد لوحات الرؤيا والآمال التي يبحث عنها الشاعر (الأطيار، الأزهار، ينبوع، الأعشاب) وهي من جزئيات الطبيعة ملازمة لها متوحدة معها، فجسد في هذا التابع والتعاقب عبر حرفي الفاء في (فيحسبها) والواو في (ونضرته وقد) التي تشير إلى نسق زمني مختلف عن نسق البداية من حيث التشكيل، لكنها تتفق معها في المعنى (فيحسبها أحلام) وبذلك يكشف التكرار عن دلالات وإيحاءات تعكس لهفة الشاعر لاستغلال كل لحظات حياته لأحداث التغيير النوعي في المجتمع الذي سبب له صدمة اجتماعية وسياسية جعلته ينسحب من حلبة الحياة والتحلل من قيودها الذي منحه بعض العزاء في العودة إلى الحياة الأولى إلى نوع من البكارة البدائية في تلمس حقائق الوجود، عاد إلى طفولة الإنسان وبذلك عثر على شيء من فردوسه الضائع فماتت فيه حياة الجماعة وبقيت حياته الخاصة القائمة على النشوة الصوفية في معانقة الكون<sup>(27xxvii)</sup>. فكان تكرر الفعل ( يرى ) بمثابة البؤرة المركزية لهذه النشوة الكونية. وكأنه بذلك يتعبد في محراب الطبيعة ليكشف سر نفسه وسر الطبيعة بفعل يقيني لأن عزلته كانت عزلة تأمل ومعرفة.

لقد وظف الشابي تكرر الفعل فجعل منه أداة للتعبير عن الأمة وهمومه سواء منها الخاصة أو العامة، وجاء ذلك بشكل رأسي يعمق إحساسه بهذه الهموم ويحفر في عمق النص بشكل متوال عبر طرائق أسلوبية منها:

1 - فعل ماضي + ضمير الفاعل المتوحد مع الفعل فتماهى فيه ذات الشاعر لتشكل بذلك قوة فاعلة في إثراء التجربة الشعرية والتنفيس عن المكفوتات الداخلية فيسمو فوق هذه الآلام فيحيا حياة سامية كما في قوله (ظمئت إلى)<sup>(28xxviii)</sup> الذي كرره أربع مرات في بداية كل سطر شعري، فاستطاع أن يولد من الفعل ظمئت صوراً شعرية ذات أبعاد نفسية مختلفة ودلالات متنوعة معتمداً في ذلك على التردد (إن العنصر الذي يتردد أقوى من العنصر المفرد)<sup>(29xxix)</sup> وبذلك يكسب همومه حضوراً وتأثيراً في نفس المتلقي وهو بهذا يحاول أن يجعل من التكرار وظيفة جمالية لأنها تقوم بمثابة المولد للصورة الشعرية وفي نفس الوقت الجزء الثابت أو العامل المشترك بين مجموعة من الصور الشعرية مما يحمل الكلمة دلالات وإيحاءات جديدة في كل مرة، وتعكس في نفس الوقت الحاح الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي<sup>(30xxx)</sup> وبذلك يعد الفعل طريقة للتعبير عن الرفض والتمرد على الواقع ورغبة جامحة في التحول.

2 - فعل الأمر + فاعل محذوف + مفعول به ضمير متصل (خذي إليك)<sup>(31xxxi)</sup> الذي كررها ثلاث مرات في بداية السطر الشعري للتعبير عن عمق المأساة لفقده والده وحجم المسؤولية التي تركها له فتحمل أعباء حياتية جديدة، وبذلك فقد شكل من هذا الفعل وحدة صوتية وموسيقية ذات إيحاءات ثابتة باتجاه الموت الذي يرى فيه المخلص من هذه الحياة وآلامها وهمومها ومسؤولياتها، ليبعث من جديد فيعيش فجراً جديداً وحياة أفضل (فقد أصبحت أرقب في فضاك الجون فجري) وبذلك يتخلص من عبثية الحياة

وجهل أبنائها ورجعيتهم ويعيش في عالم مثالي تسوده المحبة والإخاء وصفاء العلاقات الاجتماعية. من هنا يمكن القول أن أنماط الأفعال الثلاثة (الماضي والمضارع والأمر) جعل منها بؤرة مركزية لمبدأ الثورة والتمرد والرفض لهذا الواقع الذي يسعى للخلاص منه ، فلا يعنيه الماضي المؤلم ولا الحاضر الرجعي وإنما يبحث عن زمن جديد يحقق فيه ذاته لذلك بدأت دوائر الزمن عنده من (ظمئت إلى كبليني إلى خذني) لتعلو في آخر أنفاسها وتتطلق دون قيود ولا حدود وهو بذلك يعكس ذاته التي تسعى للانفلات والتحرر من قيود الزمن القاسية وقيود المجتمع الزائفة لإيجاد طريقة مثلى يعيش بها إنسانيته في عالم اللانهاية فيخفف بذلك من حدة الصراع والتشاؤم الذي يعلو أفكاره أحياناً . ولهذا فقد وقعت هذه الأفعال على اختلاف أشكالها في بداية الأبيات الشعرية، لتعكس هذه الانطلاقة القوية عند الشاعر بتجاوزه حدود الزمن والانفلات من إساره.

أما تكرار الحرف وهو أقرب ما يكون بالصوت المعزول فيرى بالي أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة ، فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية<sup>(32)xxxii</sup>.

إن ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقى فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص لأن الشيء الذي لا يختلف عليه إثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية<sup>(33)xxxiii</sup>.

لقد كان شعر الشبابي في معظمه، شعراً يعتمد على موسيقى راقصة ، فكل حرف يوحي لك بموسيقية مميزة لا تستطيع أن تقلت من أسارها ولهذا فإن الحكم الذي يمكن أن نصدره على قصيدة يمكن أن نعممه على معظم قصائده لاعتمادها على الموسيقى الداخلية والخارجية ، فشعره يفيض بهذا النوع الموسيقي الخاص، فتقرأ في كل حرف وكل نغمة ملامح تكوينه النفسي، وتشكياً متدرجاً لمراحل حياته التي تبدأ بالحرف ثم تنتهي إلى الكل وهو الكلمة التي تتشكل منها العبارة أو الجملة ثم إلى بيت الشعر .

لقد وقع تكرار الحرف عند الشبابي في نمطين أولهما: الصوت الداخلي الذي يشبع في داخل القصيدة سواء أكان تكراره بشكل رأسي أم أفقي، وثانيهما: الصوت الخارجي المنظم (القافية) الذي بنى عليه الشاعر قصائده، لأن للقافية دوراً أساسياً في خلق جو من التماثل الموسيقي المتراتب الذي يقع في آخر البيت الشعري. لقد سار الشبابي في نظم القوافي على ما عرفه العرب من بحور الشعر، فلم يضيف شيئاً إلى البناء العروضي إلا أنه استطاع أن يحرك هذا الشعر خارج الحس وأن يمنحه لغة راقصة ذات همسات مؤثرة ، فنراه نوع في قوافيه فنظم على حرف الباء واللام والنون والسين والميم

والقاف والباء والدال والناء والراء والفاء والهاء والعين والتاء، ولكن بعض القوافي قد تكرر عنده أكثر من غيره كقافية (الدال والميم والباء والهاء) فجعل منها تراتيل موسيقية فرضتها طبيعة السياق، وذلك واضح من خلال تكراره لبعض القوافي، فالدال في قصيدة "قلت للشعر" تختلف عن الدال في قصيدة أغاني التائه<sup>(34)xxxiv</sup> لاختلاف طبيعة الموقفين على أن النغمتين متساويتين في الروي. ومثل هذا يعمم على بقية القوافي التي تقع في نهاية السطر الشعري<sup>(35)xxxv</sup>.

لكنه كان يلجأ أحياناً إلى التلاعب بالقوافي محاولة منه أن يأتي بشكل جديد من القوافي أو بنمط أسلوبى مغاير للمألوف رغبة منه في الخروج من أسار التقليد والجمود، فهو من دعاة الثورة وليس السكون، فرسم من بعض صور تكرار الحروف أشكالاً هندسية بعد أن كانت ذات خط مستقيم أخذت تتجه إلى بؤرة مركزية جاذبة لكل الحروف وباعثه ومفجرة لطاقات الشاعر الإبداعية يقول:

ليت شعري

أي طير

بين أعماق القلوب

برنات النحيب

يسمع الأحزان تبكي

ثم لا يهتف في الفجر

بخشوع واكتئاب

لست أدري

أي أمر

أترى مات الشعور

في خشاشات الطيور

أخرس العصفور عني

في جميع الكون حتى

أم بكى خلف

السحاب<sup>(36)xxxvi</sup>

فكرر الباء وشكل منها بؤرة مركزية متوحدة الإيقاع كسعي الشاعر للتوحد مع ذاته ومع الآخرين ليصبح قوة فاعلة في مواجهة الظلم والجهل، ومثل هذا النوع من التوزيع الموسيقي قد يعكس حياة الشاعر التي بدأت صغيرة ثم تدرجت في السعي نحو التوحد. كما لجأ إلى رد العجز على الصدر في القوافي المقيدة المحدودة كما في قوله من قصيدة "أغاني التائه" التي جعل صدرها وعجزها يقوم على تكرار حرف الميم في كل بيتين ثم حرف الهاء في بيتين آخرين ثم يعود للميم بأنصاف الأبيات ضمن التوزيع الموسيقي للشاعر يقول:

وبحار لا تغشيها الغيوم

وربيع مشرق حلو جميل

كان في قلبي فجر ونجوم

وأناشيد وأطيّار تحوم

كان في قلبي فجر ونجوم

فإذا الكل ظلام وسديم

كان في قلبي فجر ونجوم<sup>(37)xxxvii</sup>

ومن الصور تكرر الحرف ما نراه في قصيدته ( الصباح الجديد ) ما يسمى بالقافلة أو القرار وهي تلك المقطوعة الثلاثية التي تتكرر في عدة مرات ولم يكن هذا التكرار نتيجة ترتيب وافتعال بل مجارة لضرورة نفسية وهي الإيحاء بالصبر والتجلد داعياً شجونه وجراحه إلى السكون ، لإحساسه بأن فجر الصباح قريب، ثم يعمل على الربط بين هذه الوحدات الشعرية بقافية مكررة، فأخر بيت في المقطوعة الرباعية الثانية تقفية اللفظة الأخيرة من الرباعية التالية كما هو في لفظتي (الزمان والحنان) وكذلك الأمر في الرباعيتين الثالثة والرابعة حيث نجد وحدة القافية في البيتين الأخيرين في لفظي (الشموع، ربيع) فضلاً عن البناء الموسيقي الرائع في هذه القصيدة التي تتكون من القرار الثلاثي الذي تردد في القصيدة ثلاث مرات ثم من ست رباعيات، تفصل كل اثنتين فيها بين القرار الثلاثي المتكرر ، وقد اهتدى بفطرته السليمة إلى ضرورة توحيد القافية في القرار الثلاثي وفي الأبيات الثلاثة الأولى من كل رباعية، وذلك لأن هذا التوحيد يشبع نفسه ويرضي إحساسه ويوحى بقوة الحاح تلك الأحاسيس التي يتابع موجهها في روحه المعذبة بين الشك واليقين وبين الحياة والموت<sup>(38)xxxviii</sup> وما هذا التنوع التقليدي في بناء القصيدة - الذي سار فيه على مناهج الأقدمين إلا محاولة من الشاعر لإثبات نزعة التجديد في شعره وليتمكن من تنفيس همومه وآلامه التي صبغت حياته بالسوداوية<sup>(39)xxxix</sup>.

أما تكرر الحرف (الصوت المعزول) فلم يكثر منه في شعره ومرد ذلك كما اعتقد - أن الحرف لا يستطيع أن يستوعب هذه المصائب والهموم ولا يستطيع أن ينقل صوته التائر وروحه المتمردة إلا عبر كل متكامل وهو الكلمة، كما أن الحرف يعبر عن أحادية الكلمة التي لا تؤدي وظيفة وحدها والشاعر نزاع إلى الثنائية أو التوحد مع الآخر، ولكن هذا لا يمنع من تكرر الشاعر لبعض الحروف كحرف الواو بشكل خضع لبعض التدايعات الرأسية المعقدة كما في قصيدته "ياموت" حيث كرر هذا الحرف أربع وعشرين مرة يقول:

يا موت قد مزقت صدري	وقسمت بالأرزاء ظهري
ورميتني من حلق	وسخرت مني أي سخر
وقسوت إذا أبقيتني	في الكون أذرع كل وعر
وفجحتي فيمن أحب	ومن إليه ابث سري(40)xi

فيوصل تكرر الواو في بداية السطر الشعري بشكل مكثف وكأنه بذلك يعرض ما آلت إليه حاله بعد وفاة والده بشكل مفصل متصل بتتابع أسلوبه يرتبط كل واو "بحدث معين يعكس من خلاله صورة من صور حياته (ورميتني، وسخرت، وقسوت، وفقدت...)"، مما يجعلنا نجزم أن لهذا التكرار علاقة مع الموقف الحزين المؤلم الذي يقفه الشاعر فتكرر هذا الحرف يجسد حالة الشاعر النفسية وما آلت إليه بعد فقد عزيز عليه وطبيعة الموقف تستدعي هذا التكرار حتى أن الأفعال التي تلاحمت مع الواو جاءت متلاحقة متعاقبة وكأنه بذلك يشرح المراحل النفسية التي عانى منها الشاعر لأن والده

كان بمثابة الفجر الجميل والمزمارة الذي يعزف على أوتاره ، وكأس خمره وغايته وكل ما في الوجود، فحمل الواو دلالات متنوعة وطرائق أسلوبية متعددة تراوحت بين الماضي والحاضر والمستقبل، ولكنها أزمان متشابهة بعد وفاة والده ومن هنا جاء توسيعه وتعداده لدلالات الواو التي امتدت بشكل رأسي معمق مترابط متوالي، يخضع للتداعي وتعداد صور الأشياء<sup>(41xli)</sup>.

كما جعل من تكرار الحرف نغمة موسيقية تنقل القاريء إلى جو النص وإلى طبيعة الموقف الذي عاشه الشاعر فجدد من خلال الكاف كشافاً واضحاً لتجربة الشاعر الانفعالية كما في قوله من قصيدة (صلوات في هيكل الحب):

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام      كاللحن كالصباح الجديد  
كالسما الضحوك كالليلة القمراء      كالورد كابتسام الوليد<sup>(42xlii)</sup>

فكانت الكاف تكشف عن حلقات متتابعة متصلة لمرحلة عاطفية خاصة عاشها الشاعر وهذه المراحل متلاحقة مترابطة، لكنها تشكل في بنائها وحدة موسيقية وإيقاعية مستقلة (كالطفولة أو كالصباح الجديد،...) هذا الإيقاع هو إيقاع نبضات قلب الشاعر وزفراته التي كان ينفثها تجاه محبوبته لأن الصوت يجسد الإحساس ويجعل السامع يستشعر المعنى بطريقة مباشرة<sup>(43xliii)</sup>، ولذلك يمكن القول أن بعض صور تكرار الحروف عند الشاعر ترتبط بهيكل القصيدة فتعكس الموضوع الشعري داخل التجربة أو يكشف عن الموقف الحقيقي للشاعر فنجد من هذه الأشياء الطبيعية التي صورها مسكناً لروحه ومشاعره التي تأذت وتألمت وهو يلجأ إليها كرهاً للإنسان وبغضاً لسلوكاته<sup>(44xliiv)</sup>.

إن تكرار الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية للشاعر لاختلاف طبيعة الأسلوب والدلالة التي يحدثها كل حرف ضمن السياق في النص الواحد، وإن كان تأثير الحرف الموسيقي لا يرقى في قوته إلى تأثير الكلمة ولكن مع هذا فإن لتكرار الحرف أثر واضح وبيِّن في ذهن المتلقي يجعله متهيئاً للدخول إلى عمق النص الشعري.

تكرار اللازمة :

وتعني بالإنجليزية Refreindre أو ما يسمى بالألمانية Rehrrier فإن معناها بالفرنسية الصدى وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة Refreindre ومن اللاتينية Refingere وتعني يكرثانية وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة. واللازمة على نوعين: اللازمة الثابتة وهي التي يتكرر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللازمة المائعة: وهي التي يطرأ فيها تغير خفيف على البيت المكرر<sup>(45xliiv)</sup>.

يعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة،

وكانها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق ، تجعل القاريء لها يحس بأنها وحدة بنائية واحدة ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد، يكشف هذا التكرار عن إمكانات تعبيرية وطاقت فنية تغني المعنى وتجعله أصيلاً إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه وأن يجيء في موضعه، بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بشكل أساسي على الصدى أو التردد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه أو يكشف عنه بشكل يبتعد به عن النمطية الأسلوبية، ولذلك فإن أضمن سبيل إلى إنجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغير طفيف على المقطع المكرر، والتفسير السيكولوجي لهذا التغير أن القاريء وقد مرّ به هذا القطع يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعاً غير واع أن يجده كما مر به تماماً، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف وأن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً<sup>(146xvi)</sup>.

ويحتاج تكرار اللازمة إلى مهارة ودقة بحيث يعرف الشاعر أين يضعه فيجيء في مكانه اللائق وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة، فهو بسهولة وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرة، يستطيع أن يضل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيرية<sup>(147xlvii)</sup>.

لقد استخدم الشابي تكرار اللازمة في شعره بشكل غير ثابت ولا مستقر شأنه في ذلك شأن حالته النفسية المضطربة فتراوحت اللازمة عنده بين تكرار العبارة وتكرار البيت الشعري، متفاوتة في عدد مرات التكرار، مع إحداث تغيير طفيف في هذه القوالب، ليجسد من خلالها آهاته وعذاباته فيردددها ويلح عليها لتجد صداها في أهل زمانه وأبناء عصره ليعملوا على التغيير في بنية المجتمع الاجتماعية والثقافية والسياسية نحو مجتمع أفضل ، خصوصاً أن معظم الصور التكرارية ملازمة عنده قد وقعت في هذا الإطار .  
لقد أخذ تكرار اللازمة عند الشاعر شكلين الأول: تكرار اللازمة غير الممتدة أو القصيدة فتتكون من كلمتين وتكرر داخل القصيدة بشكل رأسي وثانيهما: اللازمة الطويلة التي تتشكل من سياقات لغوية ممتدة ذات صدى أوسع وانتشار أكثر لكثرة ألفاظها وإيقاعاتها ولكنها أيضاً – لم تأخذ شكلاً ثابتاً في عدد مرات التكرار أو عدد الكلمات فهي قلقة متغيرة.

أما النمط الأول فقد غلب عليه التشكيل الاسمي البسيط جاءت في دوائر الاستغاثة بالليل والرفقاء والحب متضجراً أو مستجداً، مما يكشف عن حاجة الشاعر للهروب من الواقع بحثاً عن التغيير للانطلاق إلى فضاء رحب تحلم به نفسه، ويحقق فيه ذاته وتسمو روحه فوق العذاب، وإن كانت الجملة الاسمية لا تستطيع أن تستوعب هذه الأحداث فهي ذات فضاءات أقل تأثير وانتشار من الجملة الفعلية وتتميز بالسكون لكنه استطاع أن يمنح هذا النمط الأسلوبية شيئاً من الفاعلية والسلطة يقول:

يا رفيقي وأين أنت                      قد أعمت جفوني عواصف

الأيام<sup>(148xlviii)</sup>

فراه يكرر اللازمة ( يارفيقي ) مرة أخرى بعد اثني عشرة بيتاً يشرح فيها عذاباته وآلامه كي ينفس عما في نفسه لهذا الرفيق الذي وجد فيه المنقذ الأعظم فيقول:  
يا رفيقي ما أحسب المنبع المنشود الأوراء ليل الرجاء  
ثم يكرر هذه اللازمة بعد بيتين مرة وبعد أربعة عشرة بيتاً مرة أخرى فيقول:  
يا رفيقي لقد ضللت طريقي وتخطت محجتي أقدامي  
فيجعل من هذه المسافات بين صور التكرار دائرة يتحرك فيها ليشرح لرفيقه ما أصاب الكون من فساد فأصبح جحيماً، لذلك جعل من هذه اللازمة وسائل وشرائح دفاعية ضد المجتمع والإنسان والكون رابطاً بين هذه المسافات بوحدة شعورية تتسابق بين ثنايا السطور الشعرية وبوحدة لغوية مع حرف الواو أحياناً وأحياناً بأنماط أسلوبية متنوعة بين الجملة الفعلية والاسمية والإنشائية والخبرية ولكنها تتمحور وتدور حول نقطة الارتكاز (يارفيقي) وكأنه بذلك يكرر هذه اللازمة نفسياً في بداية كل سطر شعري.  
أما اللازمة الطويلة فتكونت من وحدات متداخلة متلاحمة تلاحماً يحدث بها تأثيراً قوياً وفاعلية في نفس المتلقي، لأنها تمتد عبر سطر شعري متكامل وذات بناء لغوي متعدد ليتمكن من خلالها من التعبير والتنفيس عما يجول في خاطره من حسرات وآهات ، فنوع في مواقعها فكانت على شكل افتتاحيات وأقوال على طريقة نظم الموشحات فهو لا يخرج عن الإطار التقليدي لبناء القصيدة العربية، ومع هذا لا يستطيع إغفال هذه الظاهرة في شعره لأنها داخلية في صميم تركيب النص الشعري للشابي وتشكل محطات منتظمة في خلق إيقاعات شعرية متساوية فاللازمة الرنانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة، كما أن البناء الخلفي الذي أحدثته اللازمة استطاع أن يكون بنية متلاحمة متصلة" (49xlix) فعمل على الربط بين أجزاء القصيدة من خلال هذه اللازمة يقول في قصيدة (الكأبة المجهولة):

أنا كئيب ، أنا غريب

كأبتي خالفت نظائرها	غريبة في عالم الحزن
كأبتي فكرة مغردة	مجهولة من مسامع الزمن
لكنني قد سمعت رنتها	بمهجتي في شبابي الثمل
سمعتها فانصرفت مكتئباً	أشدو بحزني كطائر الجبل
سمعتها أنه يرجعها	صوت الليالي ومهجة الأزل

إلى أن يقول :

كأبة الناس شعلة ومتى	مرت ليال خبت مع الأمد
أما اكتابي فلوعة سكنت	روحي وتبقى بها إلى الأبد

أنا كئيب أنا غريب (50]

فكرر الشاعر اللازمة ( أنا كئيب ، أنا غريب ) مرتين ، شكل منها مساحات واسعة، وفضاءات ممتدة داخل النص الشعري، حتى أننا نلمح معاني هذه الكلمات ودلالاتها في



كل سطر شعري مع اختلاف في الأنماط الأسلوبية المستخدمة والاشتقاقات اللغوية المتعددة ، فكلمة (كئيب) ذكر مرادفات لها كأبتي ، كآبة ، اكتئاب) حتى أنه جعل من بعضها لوازم أخرى مساندة للضرورة الرئيسية مثل قوله (أما اكتئابي فلوعة سكنت) فكررهما مرتين، لأن إحساس الشاعر بالغرابة والاعتراب جعله يوزع دوائر الإيقاع المكاني، حتى لا يدع مجالاً للشك بأنه غريب، بل إن غريبته تختلف عن غربة غيره من البشر، فهي لا تفارقه سكنت روحه وتبقى معه إلى الأبد وأنها غربة قاسية (لم يسمع الدهر مثل قسوتها في يقظة ولا حلم) بينما كآبة الناس شعلة تتقد وتخفو ثم تزول ، ولم يشاركه أحد هذه الهوموم في هذه الغربة ولم يحس بها أحد أيضاً لأنه يعيش غربة روحية وفكرية لم يستطع التكيف مع واقعه الاجتماعي، فجنح إلى الهجرة الروحية فتعلقت همته ببيئة أخرى مثالية يحيا بها بروحه ويخلق فيها بخياله. ولكن هذا الإحساس لم يجعله يهرب من الواقع ليعشق ذاته وإنما كان هذا الإحساس دافعاً له للبحث عن عالم آخر، وبديل للعالم الذي تصفو فيه روحه ويتخلص من آثام الدنيا وشروها وجهل الناس ولؤمهم<sup>(i)</sup> [51].

ولم يكتف بأن يجعل من اللازمة افتتاحية وانطلاقة لثورته وتمرده، بل جعل منها رابطاً قوياً بين مطلع النص ومركزيته فكثف هذه اللازمة في بؤرة النص يقول:

وبحار لا تغشيتها الغيوم	كان في قلبي فجر ونجوم
وربيع مشرق حلو جميل	وأناشيد وأطيبار تحوم
وابتسامات ولكن وإساه	كان في قلبي صياح وإياه
أه ما أهول اعصار الحياة	أه ما أهول اعصار الحياة

كان في قلبي فجر ونجوم  
فإذا الكل ظلام وسديم

كان في قلبي فجر ونجوم [52]iii

فجاءت اللازمة (كان في قلبي فجر ونجوم) قوية لها صداها منذ بداية تكرارها في كل سطر شعري جسد فيها ماضيه المشرق الجميل الذي فقده لعظم المصائب التي لحقت به، حيث كانت حياته صافية، وربيع حياته حلو جميل، لذلك نراه يؤكد على هذه اللحظات الحلوة التي مرت سريعاً عبر هذه الأساليب التكرارية المتلاحقة حيث وقعت في مسافات التوتر المختلفة بين اللازمة الأولى وكل من الثانية والثالثة، لأن اللازمة الأولى كانت أكثر قدرة على تجسيد الماضي بكل أحداثه وإشراقاته بينما الثانية والثالثة جاءت تؤكد وتردد ما آلت إليه حال الشاعر لينطلق بعد ذلك باحثاً عن صباح مشرق جميل فنراه في النص نفسه يلجأ إلى لازمة أخرى تجسد ثورة الانطلاق والانعتاق من الماضي المظلم الذي تعيشه أمته وبني جنسه للبحث عن فجر وصفه بالبعيد متخذاً الطريقة نفسها التي كررها في المقطع الأول فيقول:

يا بني أمني ترى أين الصباح ؟	قد تقضي العمر والفجر بعيد
وطغى الوادي بمشبوب النواح	وانقضت أنشودة الفصل السعيد
أين نايبى ؟ هل ترامته الرياح	أين غابى ؟ أين محراب السجود؟



خبروا قلبي فما أفسى الجراح كيف طارت نشوة العيش الحميد؟

يا بني أُمي ترى أين الصباح؟

أوراء البحر ! أم خلف الوجود

يا بني أُمي ترى أين الصباح؟ ([53]liiii)

فجسد من خلال هذه اللازمة الحلم الجميل الذي لازال يفكر به ويراوده في كل لحظات حياته، عبر عالم الطبيعة الذي اتخذه محرراً له يجد فيه نشوته وذاته لكثرة أسرارها وجمالها، كما يرى فيها الأنيس والرفيق الذي يشعر معه ويحس بآلامه وهمومه. لقد حرص الشاعر على تجسيد لحظة الصراع بين الماضي والحاضر والمستقبل من خلال تكرار اللازمة أو بين الموت والحياة، ولكن ليس الموت النهائي إنما الموت الذي يبشر بحياة أخرى حافلة بالعبء، لأن اللازمة تتكون من جملة من الأساليب اللغوية تبدأ بمقطع ثم تنتهي بالبيت الشعري الكامل، فهي أكثر قدرة على استيعاب هذا الزمن الممتد والفضائي الواسع الذي يبدأ بالماضي ليتجاوزه إلى الحاضر والمستقبل، لأن الماضي بالنسبة له هو فناء وموت وسكون والحاضر هو الحياة والانطلاقة التي تستشرف المستقبل، فالماضي هو الأمس والحاضر هو اليوم يقول من قصيدته جدول الحب بين الأمس واليوم التي تقع في ستين بيتاً يقول:

بالأمس قد كانت حياتي كالسماة الباسمة

واليوم قد أمست كأعماق الكهوف الواجمة<sup>(iv)</sup>[54]

ثم يكرر هذا المقطع بعد أربع وثلاثين بيتاً، فجعل عنوان القصيدة في تكرار لازمته وجسد خلالها لحظة التجلي الشعارية الماضية التي عاشها ضاحكاً حالماً، لحظة الحب للذات والآخر التي كانت (كبسمة القلب الثمل) فكان الحب ملاذه من الاغتراب والغربة التي عاشها فهو يطهر النفوس ويخلص الإنسان من شقائه ومحنته الكونية وهذا هو شأن الرومانسيين الذين يمجدون الحب ويعدونه أساساً من الأسس التي يجب أن يقوم عليها المجتمع إضافة إلى التقدم العلمي والمساواة والإخاء<sup>(v)</sup>[55] ولذلك فإنه قد جسّد في هذه اللازمة التي تمثل انطلاقة وتحرره من عالم الأمس فرحة ونشوته في الحب الذي رآه في الطبيعة والمرأة (حيث العذارى الخالدات يمس ما بين النجوم) ولكنه يلح على ثنائية الأمس واليوم أو الماضي والحاضر في ثنايا النص ليبقى النص مشدوداً يتحرك في إطار هذا الزمن المحدود الذي أراد من خلالها أن يصور حياته وما آلت إليه فنراه يكرر ويقول بين حين وآخر:

قد كان ذلك كله بالأمس بالأمس البعيد

والأمس قد جرفته مقهوراً يد الموت العتيد

قد كان ذلك تحت ظل الأمس والماضي الجميل

قد كان ذلك في شعاع البدر من قبل الأفول

واليوم إذ زالت ظلال الأمس عن زهري البديع<sup>(vi)</sup>[56].

ثم يستمر في تجسيد ذاته في كل حرف وكلمة إلى أن بدأ الماضي يتلاشى (فذبلت

مراشفه فأصبح ذاوياً نضو الكلوم وهوى لأن الليل اسمعه أناشيد الوجوم) فيعود مرة أخرى إلى اللازمة ويكررها كما هي بعد أن بان ليله، لأن الليل عند الرومانسين يوحى بالانطلاق والتحرر فهو مليء بالأسرار وهو معبر إلى اللانهاية المظلمة مثل مستقبل الشاعر المظلم لذلك فإن المعاني الشعرية التي طرحها بعد اللازمة الثانية جاءت تجسد لحظة المستقبل وما آلت إليه حالة من جفاف الدموع، والغيوم الحزينة التي تغطي سماءه، حيث المرارة والآسى والكآبة، كما أنه عمل على اختيار صيغ نحوية تدور في فلك المستقبل فجاءت الأفعال مضارعة (تهتز، فتسير، يسيل، ينحن، يهرقن، فتدفقت) رابطاً ذلك بعالم الطبيعة الذي كان يمثل عنده مصدراً للحقائق الوجودية والإنسانية.

لقد حاول الشاعر أن يجعل من تكرار اللازمة نمطاً أسلوبياً ثابتاً مع اختلاف في بنائها اللغوي، فيجعلها أول القصيدة التي تشكل فاتحة لصرخته وأهاته ثم يكررها داخل النص مرتين أو ثلاثة بشيء من التساوي تقريباً في إعداد الأبيات بين كل لازمة إلا أنه يجسد في كل بيت يأتي بعد اللازمة معاني وصور هذه اللازمة ليشكل منها بؤرة مركزية ويجعلها مصدراً لتوتره بل إنه أحياناً يجعل من عنوان بعض القصائد - كما ذكرنا سابقاً - مادة لتكرار اللازمة كما هو الحال في قصيدته (ياموت) فجاءت اللازمة في هذه القصيدة ضمن هذا التوجيه الأسلوبى يقول:

يا موت ! قد مزقت صدري وقصمت بالأرزاء ظهري

فجسد معاناته وعذاباته من هذا الموت الذي لا تفارقه صورته وهو لحظة الإحساس بالنهاية، فسيطر هذا الشعور على كل الأبيات التي وقعت بعد هذه اللازمة وحتى يؤكد ذلك فقد اتخذ من حرف الواو رابطاً بين اطراف هذه اللازمة ليعدد مآسى الموت ومصائبه وصوره النبشة التي تصيب البشرية (ورميتي، وقسوت، وفجعتني، ورزأتني، وهدمت، وفقدت) مع التأكيد على الفعل (فقد) الذي قصّ مضاجعه لفقده والده. ويبقى الموت في ذاكرة الشاعر هاجساً مؤلماً ومصيراً محتوماً ، لكنه يدخله في دائرة السؤال والاستفهام الإنكاري الذي يقترب من حد الفلسفة، فالحياة ليس فيها إلا ألوان من العذاب خاتمته الموت يقول :

يا موت قد مزقت صدري وقصمت بالأرزاء ظهري

يا موت ماذا تبتغي مني وقد مزقت صدري [Ivii] [57]

وتبدأ دائرة السؤال الفلسفي ليشرح الموت ويكشف عن أسراره الخفية (بماذا تود) وبذلك يكشف عن حيرة الشاعر وقلقه من هذا المصير وخوفه من المجهول الذي ينتظره، ولكنه يستسلم لتداعيات الموت وعذاباته اليأسية ب (خذني) ليتخلص من شروره وشرور الإنسانية عامة. فقد أصبح ينتظر دوره في الغناء، ولذلك يجسد في اللازمة

الثالثة قمة الاستسلام واليأس التي غطت معظم وجوه حياته ، فيقرع الموت ويطلبه  
فيقول:

يا موت قد مزقت صدري	وقصمت بالأرزاء ظهري
يا موت قد شاع الفؤاد	وأفقرت عرصات صدري
وغدوت أمشي مطرقاً	من طول ما أثقلت فكري
يا موت ! نفسي ملّت الدنيا	فهل لم يأت دوري

فجسد في هذه اللازمة مشاعر الأسى والحزن واليأس وفقدان الأمل الذي يعثور  
حياته، ولذلك نراه يتعامل مع الموت كأنه شخص يناديه ويتمنى مجيئه لأن أجله كما  
يعتقد أصبح قريباً. من هنا يمكن القول أن الشابي يتخذ من هذه اللازمة وسيلة لإعادة  
ما في ذهنه وجوه حياته يسقط عليها أو من خلالها همومه وآلامه وثورته.  
وتتجلى الرثابة في تكرار اللازمة عند الشابي في قصيدته (الصباح الجديد) فيوسّع  
من حدودها الزمانية والمكانية فتقع في ثلاثة أبيات، ثم تتكرر بشكل منتظم دقيق بعد كل  
ثمانية أبيات ، وكأنه بذلك يبحث عن صباح جديد منظم صباح يخلو من الألم والحزن  
يقول :

اسكني يا جراح	واسكني يا شجون
مات عهد النواح	وزمان الجنون
وأطلّ الصباح	من وراء القرون([58]lviii)

فتمثل هذه اللازمة لحظة الانطلاقة الفعلية والتحرر المطلق من تبعات الماضي  
وجراحه، للسعي نحو مجتمع مثالي يجد فيه ذاته وحلمه، بصبر وحزم وقد جسد ذلك في  
أفعال الأمر (اسكني) الذي يوحي بالشدة والحزم فقد مات عهد النواح وأطلّ الصباح من  
وراء القرون، فيطمئن نفسه وأساريره بهذا الحلم الجميل الذي يراوده، لذلك نرى حتمية  
هذا السكوت والسكون ومستوياته قد تمثلت في الأبيات التي جاءت بعد هذه اللازمة  
الأولى فهو قد دفن الألم، وأذاب الأسى، ساعياً نحو صباح جديد وفجر جديد يعطيه  
الحياة والأمل، لأن هذا السعي المستمر الدؤوب جعله مشدوداً لا يتحرك إلا في دائرة  
الفعل (اسكني) وكذلك عمل على ربطه بقافية رباعية تنتهي بالنون (الزمان، الحنان):

اتغنى عليه برحاب الزمان

والهوى والشباب والمنى والحنان

كما سعى إلى ربط الرباعيتين الثالثة والرابعة باللازمة الأساسية ثم عمل على  
ربطهما بقافية موحدة هي العين (الشموع، وربيع) يقول:

اسكني يا جراح	واسكني يا شجون
مات عهد النواح	وزمان الجنون
وأطلّ الصباح	من وراء القرون([59]lix)

ثم يربط بين هذه الرباعية والرباعيتين التي جاءت بعدها بحرف العين فكانت الأولى:

وحرقت البخور وأضأت الشموع

ثم :

سوف يأتي ربيع إن تقضى ربيع

ولازال الأمل قوياً لدى الشاعر فهو مصمم على البحث والسعي لإيجاد مجتمع مثالي مميز فإن ذهب ربيع سوف يأتي ربيع . كما عمل على الربط بين اللازمة الثالثة والرباعيتين اللتين جاءت بعدها بحرف العين أيضاً بكلمتي (البقاع - الوداع) ليستمر تجسيد الوعي بهذا الإحساس القوي وليؤكد على تصميمه وعزمه على توديع الأشجان والهموم وذلك عبر سكون الجراح وسكوت الشجون فيقول:

اسكني يا جراح                      واسكني يا شجون  
مات عهد النواح                      وزمان الجنون  
وأطلّ الصباح                      من وراء القرون

ثم يربط بين الرباعيتين بعد هذه اللازمة بوحدة شعورية منسقة ومتناسقة مع معاني اللازمة فربط بينهما بحرف العين :

لم يعد لي بقاء                      فوق هذي البقاع  
ثم في الرباعية الثانية :

ونشرت القلاع                      فالوداع الوداع

وهذا التوحد بين هذه الرباعيات يشبع نفسه ويرضي إحساسه ويوحى بقوة تلك الأحاسيس التي يتابع موجهها في روحه المعذبة المترددة بين الشك واليقين وبين الحياة والموت<sup>(60)x</sup>.

#### تكرار البداية :

ويشكل هذا النوع من التكرار مساحة أكبر مما شكلته أنواع التكرار الأخرى، ويبدو أن ذلك يعود إلى نفسية الشابي المضطربة المتوترة التي تعتقد أن تكرار البداية ، هي البداية القوية المكثفة للانطلاق والتحرر والقوة والتمرد وهي صرخته القوية أمام الجهل والتخلف والفساد، وبذلك تكون أكثر فاعلية خصوصاً إذا عرفنا أن تكرار البداية قد تكثفت عند الشاعر بشكل رأسي يعمق صرخاته وآهاته ويردها ليسمع الآخرون صداها وأوجاعها عبر إيقاعات موسيقية متوالية وبناءات لغوية مختلفة تراوحت بين الكلمة والعبارة التي يحتويها صدر البيت الشعري لا تتجاوزه فهي غير ممتدة عبر النص الشعري حتى لا تستنفد طاقاته الشعرية وآهاته النفسية ، فكلما امتدت داخل السطر الشعري كلما فقدت من بهرجها وفاعليتها.

لجأ الشابي إلى أنماط أسلوبية متنوعة وأنماط لغوية متعددة ، جسّد في كل نمط نوعاً خاصاً من المعاناة وشرح من خلالها ما يدور في نفسه من حيرة وقلق واضطراب فكانت بمثابة وسائل لاستيعاب وتخفيف هذه الهموم، لذلك نراه ركز على أسلوب النداء والاستهتام كما ركز على الجملة بأشكالها المختلفة. فشكل من أسلوب النداء جملة مركزية ثابتة ينطلق ليكشف عما في أعماقه من خلال حرف النداء (يا) الذي تكرر في قصائده الأشواق التائه<sup>(61)x</sup> ومناجاة عصفور<sup>(62)x</sup> والنبي المجهول<sup>(63)x</sup> ونشيد الأسي<sup>(64)x</sup> يقول من قصيدته (ياشعر) :

يا شعر أنت فن الشعور وصرخة الروح الكئيب

يا شعر أنت صدى نحيب القلب والصب الغريب

يا شعر أنت مدامع علفت بأهداب الحياة

يا شعر أنت دم تفجر من كلوم الكائنات

يا شعر قلبي - مثلما تدري - شقي مظلم

فيه الجراح البخل يقطر من مغاورها الدم<sup>(65)xv</sup>

فكر أسلوب النداء (يا شعر) واتخذة بداية وفاتحة لانطلاقته ليجعل مع كل بداية صورة مستقلة تكشف عن هم الشاعر نحو مفهوم الشعر وأبعاده وما أصابه من غربة في عالم لا يفهم معناه، فيعزز من قيمته ويعلي من شأنه، فلم يبق له سوى الشعر يبوح له بأسراره وهمومه وآلامه، فيسكن وجدانه، لذلك فقد جسد كل هذا في تتابع الصفات التي وقعت بعد أسلوب النداء (فم الشعور وصرخة الروح، صدى نحيب القلب، مدامع، دم تفجر... ) . ولإدراكه بأن هذا الشعر يعاني كما يعاني فهو كمعادل موضوعي للشاعر. ثم نراه يعود إلى هذه البداية الأسلوبية مرة أخرى فيكرر هذه البداية سبع مرات متوالية، ليعلن صرخته ودعوته الأكيدة لإنقاذ الشعر الذي أصابه ما أصاب الشاعر من غربة فكرية وروحية فيحاول أن يعطيه بعداً ومفهوماً أوسع وأشمل فيجعله وسيلة محاكاة للنفس البشرية ووسيلة للتعبير عن خيال الشاعر فلم تعد رسالة الشاعر ألفاظاً منمقة وعبارات مرصعة وكلام مرصوص<sup>(66)xvi</sup> وكأنه بذلك يثور ويتحكم على القصيدة العربية الكلاسيكية ، لذلك نراه يلج على اتخاذ هذا الأسلوب دون غيره لأنه - كما يعتقد - الأقدر على إثراء تجربته ومنحها أبعاداً تستطيع أن تخلق جواً من التفاعل بين المبدع والمتلقي مما أدى ببعض الباحثين إلى تعريف الأسلوب على أنه اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ لسمات لغوية على سمات أخرى بديلة<sup>(67)xvii</sup> ، إضافة إلى ذلك يمكن أن يفسر هذا التكرار في أسلوب النداء عند الشاعر بتداعي المعاني للصور المرئية في ذهن الشاعر<sup>(68)xviii</sup>.

إن لجؤ الشاعر إلى هذه السمة اللغوية أو إلى هذا الأسلوب يجعلنا نتساءل عن سبب ذلك الاختيار الأسلوبية، ولكن إذا أنعمنا النظر في القوائد التي وقعت ضمن دائرة تكرار البداية سواء أكانت بأسلوب النداء أو الاستفهام أو غير ذلك وجدنا الشاعر يجسد عبر هذه الشرائح حالاته النفسية ومشاعره الخاصة وهمومه وآلامه التي يعانيتها فهي تتوزع ضمن محور الغربة والاعتراب الفكري والروحي التي تمثلت في قصيدته التي أشرنا إليها سابقاً ( يا شعر ) أو ضمن آلامه الخاصة وأوجاعه الذاتية سواء أكانت جسدية أو نفسية، وتتمثل في بعض قصائده التي بدأت بأسلوب نداء أو استفهام أما المحور الثالث فهو الصدمة الاجتماعية التي واجهته في أبناء شعبه لما فيهم من جهل وتخلف وفساد فيجعل من نفسه مصلحاً مثالياً في تأسيس مجتمع تسوده المحبة والأمان والعدل والمساواة. لذلك نراه مثلاً عندما يود الحديث عن معاناته الذاتية جسدية أو غير جسدية يجسد ذلك عبر أسلوب النداء والاستفهام ليعلن الرفض والخضوع والاستسلام لهذا الداء أو الوجع، فهو دائم البحث عن مخرج من هذا المأزق يقول:

يا قلب كم فيك من دنيا محجبة  
يا قلب كم فيك من كون قد اتقدت  
يا قلب كم فيك من أفق تتمقه  
يا قلب كم فيك من قبر قد انطفأت  
يا قلب كم فيك من غاب ومن جبل  
يا قلب كم فيك من كهف قد انبجست  
كأنها حين يبدو فجرها إرم  
فيه الشمس وعاشت فوقه الأمم  
كواكب تتجلى ثم تتعدم  
فيه الحياة وضجت تحته الرحم  
تدوي به الريح أو تسمو به القمم  
منه الجداول تجري ما لها لجم ([69]Ixix)

فكرر ( يا قلب كم فيك ) في بداية كل سطر شعري وألح على هذا النمط الأسلوبى بشكل رأسي متعاقب ليؤكد على أهمية القلب الذي يشكل مصدراً لوجعه وآلامه ، فهو مصدر حياة الإنسان وسر شقائه وسعادته ومستودع الأسرار أو كما يقول عنه الشاعر كون مدهش عجيب، ويجعل كل بداية مرتبطة بصورة من الطبيعة لتسري عنه الهموم فهي مصدر حلمه وأنيسه الذي يشعر معه، ويجعلها على نقيض وصرع مع الحياة التي يفرّ منها فحرمته ملذاتها وزينتها وجعلته غريباً يشقى بغربته ففر منها إلى عالمه الخاص وهاجمها عبر شريحة أسلوب النداء كما هاجم أناسها الذين لم يفهموه ولم يشاركوه حزنه يقول:

يا صميم الحياة كم أنا في الدنيا  
بين قوم لا يفهمون أناشيد فؤادي  
في وجود مكبل بقيود  
تائه في ظلام شك ونحس ([70]Ixx)  
فجعل من تكرر ( يا صميم الحياة ) نقطة مركزية يعود إليها كل حين ليبدأ موقفاً جديداً يعكس بعضاً من ملامحه النفسية ورؤيته التي يسعى جاهداً للتأكيد عليها. كما استطاع أن يحدث نغمة موسيقية عبر أسلوب النداء الذي يعبر عن صرخات الشاعر وآهاته وعذاباته.

أما تكرر البداية الذي وقع في أسلوب الاستفهام فلا يكاد يختلف أو يخرج من حيث الدلالة عما لاحظناه في تكرر النداء، إلا إن اختلاف الصيغ والسمات اللغوية قد يكشف عن أوجاع أخرى لدى الشاعر سواء أكانت ذاتية أم فكرية أم اجتماعية، وإن كان الشابي في معظم صور التكرار يحاول أن يؤكد على رومانسيته في هروبه من الواقع وذم الحياة والهروب من المدينة واللجوء إلى الطبيعة أو لنقل عشق الطبيعة. وما أسلوب الاستفهام إلا حلقة متصلة من حلقات التصوير النفسي والحيرة والقلق الذي يسكن نفس الشاعر أو أنه يسعى من خلال هذا الأسلوب إلى أن يكون له تميز خاص واستقلالية ذاتية في بحثه عن المفقود وحضور فاعل في الوجود عبر ثنائية الحضور والغياب يقول:

ما للحياة نقية حولي  
ما للصباح يعود للدنيا  
ما لي يضيق بي الوجود  
ما لي وجمت وكل  
ما لي شقيت وكل  
وينبوعي مشوب ؟  
وصبحي لا يؤوب  
وكل ما حولي رحيب  
ما في الغاب مغترد طروب  
ما في الكون آخاذ عجيب ([71]Ixxi)

فشكل من هذا التكرار رابطاً بحرف الاستفهام ( ما ) لتكون نسقاً بنائياً قوياً مؤثراً،

وبذلك يمنح التكرار قوة فاعلة في إيجاد وحدة شعورية متلاحقة كما أنه يعكس رؤية الشاعر وهدفه الذي يسعى إلى تحقيقه، وهو الخروج من هذه الحياة الصاخبة إلى حياة دافئة وما هذه التساؤلات إلا انعكاس لما يدور في ذهن الشاعر من أمور تتعلق بذاتيته وتكوينه النفسي الذي تبدو عليه ملامح التشاؤم والسوداوية من خلال أسلوب التضاد الذي يجمع بين الحاضر والغائب ، فالحاضر هو الواقع السيء لحال الشاعر والمتفرد في حزنه والغائب هو الغد المنتظر والفضاء الرحب الذي يسعى إليه (وهكذا يستخدم الشابي التضاد أداة جمالية، يصور بها مواقف متعددة وصفات متعارضة ... ويكشف بها عن الأمل ويستشرف من خلالها آفاقاً جديدة وأداة للمفاضلة بينه وبين الآخرين)<sup>(xxii|72)</sup>.

كما لجأ إلى أدوات استهلامية أخرى (ماذا، أين) لتكشف هي الأخرى عن حيرة الشاعر وقلقه على هذا الوجود أو المصير أو رغبته في البحث عن عالم آخر غير المدينة أو شعب آخر غير هذا الشعب على عادة الرومانسيين، فالمدينة رمز الشرور وبؤرة للمفاسد، والطبيعة رمز الصفاء والطهارة والعفة ، يجد فيها ذاته وتسمو فيها روحه على كل القيم يقول:

ماذا أود من المدينة وهي غارقة	بمؤار الدم المهودور
ماذا أود من المدينة وهي لا	ترثي لصوت تفجع الموتور
ماذا أود من المدينة وهي لا	تعنو لغير الظالم الشرير
ماذا أود من المدينة وهي مرتاد	لكل دعارة وفجور <sup>(lxxiii 73)</sup>

فاستخدم أسلوب تكرر البداية عبر نمط أسلوب متلاحق (ماذا أود من المدينة وهي لا) لينفي عن المدينة صفات الخير والمحبة بشكل متواصل عميق لا يجعل للقاريء أدنى شك للتصديق فيما يسعى إليه ، لأن كل صيغة من هذه الصيغ تحمل في ثناياها الرفض والتمرد على هذا الواقع، فجردها من كل الصفات الطيبة ليجعل المتلقي يعيش معه ثورته وتمرده فيشاركه هذه الروح التي تمثلت في ذات الشاعر صاحب الرسالة الذي يسعى بمفهوم شامل للإصلاح والتغيير برغبة جامحة قوية (أود) وقد ألح عليها في كل بداية ليعمق من دلالتها .

ويكشف تكرر البداية عن نزعة التحسر والأسى والاشفاق الكامنة في نفس الشاعر من خلال أداة الاستهلام (أين) على أبناء عصره الذين يعانون الجهل والفساد وهم أصحاب رسالة لهم ماض مجيد وقد تحقق له ذلك بتكرار هذه الأداة في صدر الأبيات وعجزها بما يمكن أن يسمى رد العجز على الصدر ثم ربطها بصفات مفقودة عند أبناء شعبه (الطموح، الأحلام، الحساس، الخافق...).

أين يا شعب قلبك الخافق الحساس ؟	أين الطموح والأحلام ؟
أين يا شعب روحك الشاعر الفنان ؟	أين الخيال والإلهام ؟
أين يا شعب فنك الساحر الخلاق ؟	أين الرسوم والأنغام ؟
أين عزم الحياة لا شيء إلا	الموت والصمت والأسى
	والظلام <sup>(lxxiv 74)</sup>



فتكشف هذه التساؤلات عن التوتر الانفعالي بشكل مكثف متعاقب ، كما تكشف عن طبيعة البنية المكوّنة لهذا التساؤل، وكأن الشاعر يصور ما في ذهنه من أمور تتعلق بمصير هذا الشعب وخوفه على مستقبله لهذا جاءت البنية متعمقة في نمط رأسي وأفقي ممتد داخل القصيدة إلا في البيت الأخير جاءت رأسية لأنه أراد أن يعكس واقع الشعب الذي وصفه بالموت والصمت والأسى والظلام وكأنه يأسى من توالي النداءات والتساؤلات التي لم تلق صدًى في تونس الثورة.

أما تكرار البداية الذي وقع في بناء الجملة على اختلاف أنواعها، فكانت أكثر حضوراً في ذهن الشاعر ، وأكثر قدرة على استيعاب ما في ذهنه وأكثره قدرة على عرض حاله ونفسيته ، فجاءت بدايات الأفعال متحركة ثائرة تصور ما آلت إليه حالة من غربة روحية واغتراب فكري ونفسي بينما الجملة الاسمية تميزت بالسكون والهدوء والثبات ولهذا نراه قد أكثر من هذا النمط الأسلوبي من خلال الضمير أنت فكره كثيراً في بداياته. ففي تكرار بداية الفعل يركز على الفعل الماضي الذي يعكس ما أصابه في حياته يقول:

شردت عن وطني السماوي الذي	ما كان يوماً واجماً مغموماً
شردت عن وطني الجميل أنا الشقي	فعشت مشطور الفؤاد متيماً
في غربة روحية ملعونة	أشواقها تقضي عطاشاً هيماً
شردت للدنيا وكل تائه	فيها يروع راحلاً ومقيماً ([75]lxxv)

فيجسد عبر الأفعال (شردت) معاناته التي وقعت له قهراً عنه بفعل قوى خارجية فرضت عليه فتقبلها وحاول الخروج عليها، وهذا الفعل يحمل في ثناياه الحزن والتعذيب والأسى الذي كرره بشكل متعاقب متوالٍ وكان تشريده عن وطنه وعن الدنيا بكل ما فيها ، ولذلك وصفها بأنها (غربة روحية ملعونة) فخلق مع كل فعل صورة من صور العذاب والتشريد.

أما الجملة الاسمية التي شكل منها تكرارات بداية متنوعة تميزت بالسكون والانعتاق من الماضي، عبر الضمير (أنت) الذي كرره في معظم بداياته والضمير (نحن) وشكل منهما أبنية متناسقة قوية، تعكس رغبة الشاعر وحبّه لهذه الأشياء وتعلقه بها مثل (شعر، القلب، الحب) تلك التي تمنحه الهدوء وتشعره بوجوده وإنسانيته لكنه عندما كان يتحدث عن (الشعر والحب) يصفهما بأنهما قطعة من فؤاده، وقصة حياته، ومعبدته ومحرابه وأحلامه بينما كان يصور لحظة العذاب والألم من خلال حديثه عن القلب، فالقلب (حقل مجذب وليل معتم) ولذلك كان يكرر الضمير أنت بشكل متتابع يجعل المرء يحس بغنائية متسارعة متعمقة في الذات يقول من قصيدته (قلت للشعر):

أنت يا شعر فلذة من فؤادي	تتغنى وقطعة من وجودي
أنت يا شعر قصة عن حياتي	أنت يا شعر صورة من وجودي ([76]lxxvi)

فيكرر هذه البداية أربع مرات متوالية يجسد من خلالها حبه للشعر فهو الأنيس وليس



له في الوجود إلا هذا الصديق الذي يستوعب زفراته وأهاته، كما جاء تجسيده عبر إيقاع العلامات المتراتب في تنوين الضم (قصة، فلذة، قطعة). وتبدو هذه النزعة العلاماتية المترتبة أكثر وضوحاً من خلال تكرار الضمير وإيقاع العلامات في قصيدته (إلى قلبي التائه) فجعل عنوان القصيدة هو موضوعها بإلحاح شديد على هذا الضمير مما يجعل القاريء لا يفلت من هذا الاسار القسري لسلطة النص يقول:

أنت ليل معتم تندب فيه الباكيات

أنت كهف مظلم تأوي إليه البائسات

أنت صرح شاده الحب على نهر الحياة<sup>(xxvii)77</sup>

فكرر الضمير ( أنت ) عشر مرات متعاقبة وبذلك يعطيه قوة وفاعلية استمدها من الصفات المتعاقبة - أيضاً - تعاقباً مستمراً متصلاً عبر تنوين الضم المتلاحق، فجعل من الضمير ولازمته مرتكزاً يبنى عليه في كل مرة معنى جديداً وصفة جديدة، وبهذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف وشحن الشعور إلى حد الامتلاء<sup>(xxviii)78</sup>.

ويحاول الشاعر أن يجعل من تكرار البداية بالضمير (أنت) قوة فاعلة وسلطة قوية في نفس المتلقي للتأثير عليه وجعله يعيش جو النص ليؤكد على قيمة الحب بكل أنواعه لأنه يظهر النفوس، وقد تجسد الحب في محبوبته وتقديسها والاشادة بها والخضوع لسلطانها وقد جاء ذلك عبر تكراره للضمير أنت بشكل أفقي ورأسي للتأكيد على قيمة هذا المفهوم وإعلاء شأنه يقول:

أنت أنت الحياة في قدسها السامي وفي سحرها الشجي الفريد

أنت أنت الحياة في رقة الفجر وفي رونق الربيع الوليد

أنت أنت كل أوان في رداء من الشباب جديد

أنت أنت الحياة فيك وفي عينيك آيات سحرها المحدود<sup>(lxxix)79</sup>

فعمق من هذا التكرار بالتأكيد على الضمير أنت بتكراره مرة أخرى ملازمة للأولى بنغمة موسيقية هادئة تخلو من العنف والقسوة الذي يتمثل في التنوين لذلك جاءت النغمة العلاماتية بعد الضمير هادئة تكشف عن تماسك وتلاحم أوصال الشاعر عند حديثه عن محبوبته التي نعتها بنعوت متعددة حتى جعلها كل ما في الوجود، لا سبيل إلى سعادته إلا بتواصلها معه، وقد التفت القدماء إلى ظاهرة تكرار صدور الأبيات فتحدثوا عن فائدته وجعله مختلفاً بما يقرره<sup>(lxxx)80</sup> ومنهم من علل هذا التكرار بأنه (لما كانت الحاجة إلى تكرارها ماسة والضرورة إليها داعية لعظم الخطب وشدة موقع الفجعة. فهذا يدل على أن الإطناب عندهم مستحسن كما أن الإيجاز في مكانه مستحب<sup>(lxxxi)81</sup>).

إن يأس الشاعر من الواقع بكل صورته جعله يعطي الضمير (أنت) روح الثورة والتمرد على الذات والغير، فيكرره في قصيدته عتاب (إلى الله) التي تكشف عن حسرته وحرزته لما آلت إليه حاله من أزمات نفسية تأثره، يعصف فيها الألم والقنوط بكل حقائق الحياة وتترزعزع معها كل قواعد الإيمان، فيصبح غريباً في هذه الدنيا وتصبح الحياة لديه صورة من اللهو والعبث يقول:

يا إله الوجود هذي جراح في فؤادي تشكو إليك الدواهي

وقد كنت في صباح زاه

أنت أنزلتني إنظلمة الأرض

أنت أوصلتني إلى سبل الدنيا وهذي كثيرة الاشتباه [82]xxxii

ثم يواصل تكرار أنت بشكل رأسي معمق، يحفر بشدة ليكشف عن يأس الشاعر وبقوطة (أنت أوقفتني على لجة الحزن، أنت أنشأتني غريباً بنفسي ، أنت كرهتني الحياة، أنت جبّلت بين جنبي قلباً، أنت عذبتني بدقة حسي... فكرر الضمير (أنت) بقوة حيث جعله النقطة المركزية التي تدور حولها الأبيات الأخرى وحتى يعطيه أكثر قوة وسلطة تكشف عن تحديه وتمرده فقد ربط هذا الضمير بأفعال تنبئ عن حس الشاعر الحزين وثورة انفعالاته وتمرده على الوجود (أنزلتني، أوصلتني، عذبتني، كرهتني) فهي أفعال تدور في دائرة القسرية والإلزام الذي ظهر عبر حركة التضعيف الظاهرة عليها، وكأن الضمير (أنت) حال فيها متوحد معها متكرر مرة أخرى، فيخلق بذلك تراكيب وأبنية إيقاعية ذات صدى وفعالية فتصبح الجملة ذات بعد أوسع وأقدر على استيعاب هذه الثورة وهذه النفس الثائرة فبدأت من (أنزلتني لحظة الولادة) إلى لحظة التكوين والتشكيل للذات عبر السياقات اللغوية الأخرى التي تتوحد في تراتب علامات صوتية ولفظية، وانطلاقاً من هذا الفهم فإن عملية الالتفات إلى الجانب النفسي في أسلوب التكرار عملية مهمة، فلو اختلف الموقف الشعري لاختلف الأسلوب "فالشاعر قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة الكاملة إلى البلاغة المعقدة فيذكي حرارة العاطفة من خلال الإيجاز وأنا ومن خلال الإطناب أنا آخر وطوراً عن طريق التقضيلات وطوراً عن طريق التكرار [83]xxxiii).

أما الضمير ( نحن ) الذي شكل منه تكرار بداية في قصيدته (ألحاني السكرى)

يقول:

نحن نحيا كالطير في الأفق الساجي وكالنحل فوق غصن الدهور

نحن نلهو تحت الظلال كطفلين سعيدين في غرور الطفولة

ثم يكرر هذا الضمير ثماني مرات في قوالب لغوية مختلفة (نحن نغدو بين المروج ونمشي، نحن مثل الربيع نمشي، نحن نحيا في جنة من جنات السحر، نحن في عشنا المورد نتلو... [84]xxxiv). فيكشف تكرار ضمير (نحن) عن أهمية الذات الشاعر وتقديرها، مما جعل الشاعر يكرر هذا الضمير. فقد بدأ كل بيت بالضمير (نحن) وهذه البدايات المتساوية تبعها فعل مختلف عن الآخر (نحيا، نلهو، نغدو، نمشي...) وبذلك يعكس كل بيت جانباً من إحساس الشاعر بالذات وتميزها التي تسعى للعيش الهاديء في اللحظة الحاضرة ، فجدد هذا الإحساس بمنظومة الأفعال التي جاءت تكشف عن لحظة الزمن الراهنة من خلال حرف النون الذي يعد جزءاً من الضمير (نحن) وكأنه بذلك يجعل السامع أو القارئ واقفاً تحت سلطان التنبؤ والتوقع لما يحدث لأن الشاعر قد أورد من خلال الضمير تصوراً جديداً في إطار الجو العام الذي يتحدث عنه وهو حب الذات.

أما تكرار البداية الذي وقع في شبه الجملة فقد عكس رؤية الشاعر الذي جاء من خلال البناء الأسلوبية الذي خلق تلاهماً بين الأبيات، هذا التلاحم يعكس نفسية الشاعر

ويصورها في ذهنه حيث يسعى إلى التوحد والتماهي مع الآخر، ليتخلص من الهموم والأوجاع، وملأه في ذلك الشعر أو الموت أو الأم التي جعل منها عنواناً لبعض قصائده (قلت للشعر) و(إلى الموت)، (قلب الأم) يقول من قصيدته قلت للشعر:

أبدي إلى صميم الوجود	فيك ما في جوانحي من حنين
فيك ما في عواظي من نشيد	فيك ما في خواطري من بكاء
لا يغني ومن سرور عهيد	فيك ما في مشاعري من وجوم
سرمدي ومن صباح وليد	فيك ما في عوالي من ظلام
ضاحكات خلف الغمام الشroud	فيك ما في عوالي من نجوم
وسراب ويقظة وهجود	فيك ما في عوالي من ضباب
وابتسام وغبطة وسعود	فيك ما في طفولتي من سلام
وشجون وبهجة وجمود	فيك ما في شيبتي من حنين
تنتشى سنابلي وورودي [85]	فيك - إن عانق الربيع فؤادي

فكر ( فيك ما في ... ) هذا التكرار الذي عمق إحساس الشاعر بأهمية الشعر ودوره في الحياة العامة، ولهذا فقد جاء التكرار بشكل رأسي متوال ليحدث نغمة إيقاعية وموسيقية في كل بيت، ومثل هذا التكرار المتساوي في نسقه يجعل الأبيات تكون وحدة بنائية متكاملة تشكلت من تكرر البداية المتساوي المتوحد إضافة إلى إيقاعية حرف الجر (من) في كل بيت شعري وما أعقبه بتراتب علاماتي يقوم على تنوين الكسر (من بكاء ، من وجوم، من ظلام ...) هذا الإيقاع التراتبي الشديد الذي يعكس حرص الشاعر على استحضر كل ما في ذهنه من الصور والمعاني التي تساعد على التماهي أو التوحد مع الشعر، فجعل لتنوين الكسر صدى في عجز الأبيات (ومن صباح، ضاحكات، وسراب...) ليحصل على دوائر إيقاعية متكاملة قوية ظهرت واضحة في الأبيات إلا في البيت الأخير الذي بدأ بحرف الجر (فيك) ليشكل خاتمة ونهاية لإيقاعاته الموسيقية كي يبدأ من جديد في القصيدة ففيها بداية أخرى بنسق متشابهة متمائل في خمسة أبيات يقول:

وما فيه من ضياء بعيد	فيك ما في الوجود من خلل داج
حلو وما فيه من ضجيج شديد	فيك ما في الوجود من نغم

فكر البداية القوية (فيك ما في الوجود) مع حرف الجر (من) معتمداً على إيقاع علاماتي شديد (تنوين الكسر). كما اعتمد على حرف الجر (في) على استكناه دواخله عبر إيقاع علاماتي خفيف سهل يتناسب والموضوع الشعري الذي تحدث عنه وهو (القلب) بشكل عام وقلب الأم بشكل خاص فهو رمز الحنان والعطف والتوحد، هذا هو مصدر أوجاعه وآلامه وأوجاع الأمة كلها لأن صلاح الجسم مرهون بصلاح القلب، لذلك نراه لم يدع صورة من عالم الطبيعة إلا قد وظفها في نصه الشعري وجسد فيها الإحساس المرهف الرقيق الذي ينطوي تحت الضلوع بنغمة حزينة يقول من قصيدته قلب الأم:

في رنة المزمار في لغو الطيور الشادية

في ضجة البحر المجلجل في هدير العاصفة  
في نغية الحمل الوديع وفي أناشيد الرعاة  
في آهة الشاكي وضوضاء الجموع الصاخبة  
ويكرر حرف الجر ( في ) ست وعشرين مرة إلى أن يقول :  
في ظلمة الليل الحزين وفي الكهوف العارية  
أعرفت هذا القلب في ظلماء هاتيك اللحد  
هو قلب أمك أمك السكرى بأحزان الوجود  
هو ذلك القلب الذي سيعيش كالشادي الضرير  
يشدو بشكوى حزنه الداجي إلى النفس الأخير (86]xxxvi).

فجسد أوجاعه وآلامه عبر قلب الأم الصادق ليدلك هو أيضاً على صدق حزنه  
فيحدث تأثيراً في المتلقي، هذا التأثير يمتد ويسير عبر حركة الكسر التي تظهر في  
معظم الكلمات منذ البداية إلى النهاية (في ظلمة... وفي الكهوف العارية .. ) فجعل  
منها إيقاعات موسيقية متناسقة ذات نغمة حزينة تنسحب داخل الأبيات بشكل متعاقب  
ومتلاحق ومكثف ليعبر عن تصميمه وتأكيديه على استفاد كل طاقاته كي يكون فاعلاً  
وحاضراً في كل الميادين حتى النفس الأخير من حياته فيقدم ويعطي من خلال حرف  
الجر (في) الذي يشير إلى التضحية والعطاء تجاه خصوصية معينة فتتماهى عندئذ ذاته  
مع الآخر وتشكل منهما قوة خلاقة ذات طاقة مميزة، كقوة القلب المتدفق كما جعل من  
هذا الحرف بؤرة مركزية تنطلق منها الأبيات وبذلك فإن ما يثيره التكرار من احساس في  
نفس السامع هو تجسيد لقيمته ووظيفته.

ومن أمثلة تكرر البداية تكرر ( إلى ) بشكل متعاقب ورأسي متوال يخلق وحدة بنائية  
تعكس تصور الشاعر للوجود الذي يسعى للخلاص منه بطلب الموت بإلحاح شديد،  
لذلك يصور الموت بصور جميلة (روح جميل) كما يجعل منه بداية ثابتة قوية يتردد  
صداها في كل سطر شعري واحد، بل قد جعل الموت عنواناً للقصيدة يقول :

إلى الموت أن شئت هون الحياة	فخلف ظلام الردى ما تريد
إلى الموت يابن الحياة التعيس	ففي الموت صوت الحياة الرخيم
إلى الموت إن عذبتك الدهور	ففي الموت قلب الدهور الرحيم
إلى الموت فالموت روح جميل	يرفرف فوق تلك الغيوم
إلى الموت فالموت جام روي	لمن أظمأته سموم الغلاة
إلى الموت فالموت مهد وثير	تتام بأحضانه الكائنات
إلى الموت إن حاصرتك الخطوب	وسدت عليك سبيل السلام
إلى الموت لا تخش أعماقه	ففيها ضياء السماء الوديع

هو الموت طيف الخلود الجميل ونصف الحياة الذي لا ينوح (87]lxxxvii)  
فجسد عذاباته وسأمته من الحية عبر علاقات لغوية ممتدة تبدأ بحرف الجر (إلى)  
الذي يفيد الانتهاء الزمني والمكاني، فليس هناك بديل ناجح يخلصه من عبث الحياة إلا  
الموت. ولذلك يحبب الموت إلى نفسه كما يحببه إلى المتلقي عبر علاقات لغوية ،

فالموت روح جميل، والموت مع الجام الروي والموت مع المهدي الوثير، فجعل من الموت طرفاً وقوة فاعلة ثابتة ولكنه غير في دلالاته كي يتمكن من إقناع السامعين بهذه الفكرة وتبنيهم إلى هذا المفهوم، مع ملاحظة أن التكرار في هذا النص يظهر فيه شيء من النمطية في تكراره لكلمة الموت، وإن كان ذلك يعلل بأن انشغال الشابي بالموت وقلقه الوجودي هو الذي أوحى إليه ذلك، فهو يرى أن الحياة ليست سوى ألوان من العذاب خاتمه الموت، لذلك نلاحظ أن تكرار البداية لم يكن متعاقباً، بل كان يستغل ما بين البدايات في شرح أفكاره وما في ذهنه عن الموت حتى يكشف عن جوهره وأسراره، ف جاءت القصيدة على شكل رباعيات، تكررت البداية في كل رباعية مرة أو مرتين حسب طبيعة الموقف الشعري.

لقد كشف هذا البحث عن الجانب الوظيفي للتكرار ضمن السياق الذي يرد فيه إذ يعد ظاهرة من الظواهر اللغوية الواضحة في الشعر العربي، ولذلك لا بد له من إحداث وظيفة إما بنائية أو إيقاعية خصوصاً إذا استطاع الشاعر استخدامه بدقة وبراعة، فهو ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعاً بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة أو أن تلمسه يد الشاعر اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات.

لذلك يختار الشاعر الأسلوب الذي يناسبه ويتفق مع رؤيته الحياتية الخاصة، كي يتمكن من استيعاب أفكاره ومعتقداته وفلسفته، وهذا ما حرص عليه الشابي في شعره، فكان يسعى إلى أن يجعل من هذا الأسلوب التكراري على اختلاف أشكاله وألوانه، أداة قادرة على التعبير عما في ذهنه وتصوير مشاعره وإحساسيه وآلامه وهمومه التي أصابته في حياته الاجتماعية.

كما تبين أن التكرار عند الشابي كان يخضع لرؤية الشاعر النفسية التي كانت تلح على بعض المرتكزات الحياتية لتغييرها أو استبدالها لهذا نراه كان يستسلم لتداعيات بعض صور التكرار بشكل لافت للنظر في مختلف أشكال التكرار وخاصة تكرار البداية، فيجعل من هذه البداية نقطة مركزية تجتمع فيها صور التكرار الأخرى، أو أن يجعل موضوع القصيدة عنواناً لتكرار البداية ويبني عليه إيقاعات موسيقية متنوعة يعتقد فيها قوة التأثير والفاعلية على المتلقي.

ومما يلاحظ أيضاً أن التكرار جاء عند الشابي بشكل أفقي أو رأسي أخضعها لإيقاعات وإحساسات موسيقية تعكس ملامح رؤيته النفسية والفلسفية التي تكشف عن موقفه الحقيقي من الحياة والكون والطبيعة من خلال سياقات وبناءات أسلوبية متنوعة على مستوى الكلمة أو الجملة.

لقد حاول الشابي أن يجعل من صور التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح أو التأكيد الذي يسعى إليه الشاعر، ولكن التكرار عنده قد تأثر ببعض جوانب حياة الشاعر الخاصة، فغلب عليه التداعي والتماثل في معظم صورته لذلك ما كان التكرار ليكون عند الشابي لولا حاجته الملحة للكشف عما

يدور في ذهنه وإبراز أفكاره التي قد أصبحت هي الأخرى صورة من صور التكرار،  
فالمعاناة والألم تبدو واضحة في كل أنفاسه الشعرية وكأنه بذلك يكرر هذه المعاناة في  
كل نمط تكراري على اختلاف أشكاله.

- (1) العمدة في محاسن الشعر ، لابن رشيق (1)  
القيرواني (456هـ) تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5،  
1981م، ج2/73، وانظر الصناعتين للعسكري (395هـ) ص212، والمثل السائر  
لابن الأثير (637هـ) 2/345، والطرز، للعلوي 2/176.  
(2) تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة ص 232-  
241.  
(3) كتاب العين، الخليل بن أحمد، ج5،  
ص277، وانظر تاج اللغة وصحاح العربية، للجوهري (مادة كرر)، وقاموس المحيط  
للفيروزآبادي (مادة كرر).  
(4) أنوار الربيع في أنواع البديع ، لابن معصوم،  
ج5/34-35.  
(5) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ،  
مدحت سعيد الجيار ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، 1984م  
، ص47.  
(6) جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، تحقيق د.  
محمد زغلول سلام، ص257.  
(7) التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر،  
د. فايز القرعان (مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م1، ع6، 1996م.  
(8) التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربايعة  
(بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الثاني 1988م، جامعة اليرموك، إربد. وانظر دراسات  
أخرى، بناء الاسلوب في شعر الحداثة، محمد عبدالمطلب، القاهرة، 1988م،  
ص390، وأسلوب التكرار بين البلاغيين وإبداع الشعراء، شفيح السيد، مجلة إبداع  
القاهرة، ع6، سنة 2، 1984م، ص7، وظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، مجلة إبداع،  
القاهرة، سنة 30، ع5، 1985م، ص70.  
(9) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص8.  
(10) مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشارز ، ترجمة:  
د. مصطفى بدوي، ص 188 .  
(11) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص  
263 وما بعدها.  
(12) المصدر السابق ، ص 278 .  
(13) دراسات عن الشابي، أبو القاسم محمد كرو،  
ص52 وما بعدها.

- (14) التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربايعه، ص 5 . (14)
- (15) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، د . صبحي البستاني، ص49. (15)
- (16) أغاني الحياة ، ص 45 . (16)
- (17) المصدر السابق، ص 15 . (17)
- (18) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجبار، ص 54. (18)
- (19) أغاني الحياة ، ص 22 . (19)
- (20) المصدر السابق، ص 24 ، وانظر نماذج أخرى ، ص 14 . (20)
- (21) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ص 29 . (21)
- (22) أغاني الحياة ، ص 22 . (22)
- (23) الأسلوبية والأسلوب، كراهام هاف، ص 21. (23)
- (24) أغاني الحياة ، ص 162 . (24)
- (25) الأفكار والأسلوب، أ . ف . تشترين، ترجمة د. حياة شرارة، ص50. (25)
- (26) أغاني الحياة ، ص 106، وانظر ص 109، ص 44 . (26)
- (27) دراسات عن الشابي، أبو القاسم محمد كرو ، ص 258. (27)
- (28) أغاني الحياة، ص 169، وانظر نماذج أخرى، ص 42. (28)
- (29) النص الأدبي وقضاياها عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه صناعة النص ، وجون كوهين من خلال كتابه (الكلام السامي) ، مجلة فصول، ص28، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م نقلاً عن التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربايعه، ص22. (29)
- (30) الصورة الشعرية عند الشابي، مدحت الجبار، ص47. (30)
- (31) أغاني الحياة ، ص 96. (31)
- (32) علم الأسلوب ميادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، ص27. (32)



- (33) نظرية الأدب ، رنيه ويليك، ترجمة حسام (33)  
الخطيب، ص 165.
- (34) انظر نماذج من الديوان ، ص 86، 109، (34)  
114، 121، 134، 155، 183.
- (35) أغاني الحياة، ص 43، 73، 78، 81، 93، (35)  
175، 156، 151، 115، 188.
- (36) أغاني الحياة ، ص 20 ، وانظر ص 22 . (36)
- (37) أغاني الحياة ، ص 89 . (37)
- (38) دراسات عن الشابي، أبو القاسم محمد كرو ، (38)  
ص 160.
- (39) انظر نماذج من ذلك في ديوانه ، ص 35، (39)  
18، 19، 129، 119، 159.
- (40) أغاني الحياة ، ص 95، وانظر نماذج أخرى، (40)  
ص 134، 152.
- (41) الصورة الشعرية عند الشابي، مدحت الجبار، (41)  
ص 68.
- (42) أغاني الحياة، ص 121، وانظر ص 171 (42)  
تكرار حرف اللام في بداية الأسطر الشعرية.
- (43) التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى (43)  
الربابعة، ص 9.
- (44) الصور الشعرية عند الشابي، مدحت الجبار، (44)  
ص 68.
- (45) التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابعة، (45)  
ص 4.
- (46) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص (46)  
270.
- (47) المصدر السابق ، ص 290 . (47)
- (48) أغاني الحياة ، ص 73 ، وانظر نماذج أخرى (48)  
ص 25 ، 35 ، 45 ، 55 ، 125 .
- (49) التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابعة، (49)  
ص 37 .
- (50) أغاني الحياة ، ص 55 . (50)
- (51) دراسات عن الشابي، أبو القاسم محمد كرو، (51)  
ص 99 .

- (52) أغاني الحياة ، ص 89 . (52)
- (53) أغاني الحياة ، ص 89 . (53)
- (54) المصدر السابق ، ص 69 . (54)
- (55) الرومانتيكية ، د. محمد غنيمي هلال ، ص 172 . (55)
- (56) أغاني الحياة، ص 70. (56)
- (57) أغاني الحياة ، ص 96 . (57)
- (58) أغاني الحياة ، ص 159 . (58)
- (59) أغاني الحياة ، ص 160 . (59)
- (60) دراسات عن الشابي ، أبو القاسم محمد كرو ، ص 160 . (60)
- (61) أغاني الحياة ، ص 112 . (61)
- (62) المصدر السابق ، ص 55 . (62)
- (63) المصدر السابق ، ص 105 . (63)
- (64) المصدر السابق ، ص 83 . (64)
- (65) المصدر السابق ، ص 135 . (65)
- (66) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديفيد دتيش ، ترجمة محمد نجم، ص 172. (66)
- (67) الأسلوب دراسة لغوية ، سعد مصلوح، ص 10 . (67)
- (68) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجبار، ص 125. (68)
- (69) أغاني الحياة ، ص 56 ، وانظر نماذج أخرى ص 83 ، (69)
- (70) أغاني الحياة ، ص 112 . (70)
- (71) أغاني الحياة ، ص 85 . (71)
- (72) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجبار ، ص 124 . (72)
- (73) أغاني الحياة ، ص 56 . (73)
- (74) المصدر السابق ، ص 175 ، وانظر ص 157 . (74)
- (75) المصدر السابق ، ص 81 ، وانظر ص 96 . (75)
- (76) المصدر السابق ، ص 86 . (76)

- (77) المصدر السابق ، ص 92 ، وانظر ص (77) 122.
- (78) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء ، د. شفيح السيد، ص 15 نقلاً عن التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابه، ص32. (78)
- (79) أغاني الحياة، ص 122 . (79)
- (80) أمالي السيد المرتضى، الشريف الرضي 123/140. (80)
- (81) الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 144 . (81)
- (82) أغاني الحياة ، ص 99 . (82)
- (83) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو ، ص 87 . (83)
- (84) أغاني الحياة ، ص 165 . (84)
- (85) أغاني الحياة ، ص 86 وانظر ص 87 . (85)
- (86) المصدر السابق ، ص 131 ، وانظر ص 183 . (86)
- (87) المصدر السابق ، ص 76 . (87)

- 1- اسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، شفيح السيد (دكتور) مجلة إبداع، السنة الثانية، العدد السادس، عام 1984م.
- 2- الأسلوب دراسة لغوية، سعد مصلوح (دكتور) دار البحوث العلمية ، القاهرة، ط1، 1980م.
- 3- الأسلوبية والأسلوب، كراهم هاف ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية، العدد الأول، بغداد ، سنة 1985م.
- 4- أغاني الحياة ، أبو القاسم الشابي ( ديوان ) دار الكتب الشرقية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1955م.
- 5- الأفكار والأسلوب ، ا . ن . تشيترين . ترجمة د. حياة شرارة ، آفاق عربية ، بغداد ، د.ت.
- 6- أمالي السيد المرتضى، الشريف الرضي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، ط2، 1967م.
- 7- أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان ، النجف، ط1، 1969م.
- 8- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبدالمطلب (دكتور)، القاهرة، 1988م.
- 9- تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق أحمد عبدالغفار عطار، الشركة اللبنانية للموسوعات العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م.
- 10- تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة، شرح ونشر السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1981م.
- 11- التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربايعه (دكتور) مجلة مؤته للبحوث والدراسات، جامعة مؤته (الأردن)، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990م.
- 12- التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، فايز القرعان (دكتور) مجلة مؤته للبحوث والدراسات، جامعة مؤته (الأردن)، المجلد الحادي عشر، العدد السادس، 1996م.
- 13- جوهر الكنز، لابن الأثير الحلبي، تحقيق د. محمد زغول سلام، منشأة المعارف ، الإسكندرية، مصر، 1980م.
- 14- دراسات عن الشابي ، أبو القاسم محمد كرو، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984م.

- 15- الرومانتيكية ، د. محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.
- 16- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، مكتبة منيمنه، بيروت، 1961م.
- 17- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجبار، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984م.
- 18- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م.
- 19- الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981م.
- 20- ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، حسين عيد، مجلة إبداع، القاهرة، السنة الثالثة، العدد الخامس، 1985م.
- 21- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإيجاز، العلوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402هـ.
- 22- علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل ( دكتور ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985م.
- 23- العمدة في محاسن الشعر، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د . ت.
- 24- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي وآخرون، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م.
- 25- القاموس المحيط، الفيروزآبادي، دار صادر، بيروت.
- 26- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م.
- 27- مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشاردز ، ترجمة د. مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة العامة للطباعة والنشر، القاهرة، 1961م.
- 28- المثل السائر، لابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ت.
- 29- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس (دكتور) ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1978م.
- 30- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق،

ديفيد ديتش ، ترجمة د. يوسف نجم، مراجعة د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت،  
1967م.

- 31- النص الأدبي وقضاياها عند ميشال ريفاتير من  
خلال كتابه "صناعة النص"، وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي" ، مجلة  
فصول، 28، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984م.
- 32- نظرية الأدب، رينيه ويليك، ترجمة محي الدين  
صبحي، مراجعة د.حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1985م.